lb.

y

he

usik

B. Sandb. 311

63

<36626110120010

<36626110120010

Bayer. Staatsbibliothek

Gretry's

Versuche über die Musik.

Im Auszuge

und

mit kritischen und historischen Zusätzen

herausgegeben

von

D. Karl Spazier.

Leipzig,
bey Breitkopf und Härtel.
1800.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Dem

Reichsfreyherrn und Kammerherrn

Karl August von Lichtenstein

Intendanten der Fürstl. Dessauischen Hofschaubühne, Erb-
herrn auf Lahm, Lichtenstein, Heiligersdorf, Geiersberg,
Wiesen, Ummersberg, Schöpe, Dürrenhof,
Drämersdorf ꝛc. ꝛc.

aus

besonderer Hochachtung

für

Seine

ausgezeichneten musikalischen Talente

zugeeignet

vom

Herausgeber.

Vorbericht.

Wenn irgend jemand über den Geist und das Wesen der Musik gehört zu werden verdient, so ist es ein alter erfahrner Künstler, der sich in seiner langen Künstlerlaufbahn tausendfältig von der Wahrheit überzeugt haben muß, daß das, was richtig empfunden und dargestellt ist, auch die Auflösung in deutliche Begriffe zulassen, so wie umgekehrt das, was aus richtigen Prinzipien der Kunst hergeleitet werden kann, auch auf die Arbeiten des nachbildenden Künstlers einen entschiedenen Einfluß haben müsse. Es ist also nichts natürlicher, als daß man ihm mehr, aber auch eben darum schärfer zuhöre, als dem blos

philosophirenden Dilettanten, dem, wenn nicht allgemeine Kenntniß und Empfindung, doch die Routine großentheils abgeht, die in Künsten ist, was die eigene Fahrt dem Seefahrer, der auch mit allen seinen theoretischen Kenntnissen allein nicht weit fortkommen wird. In dieser größern Spannung der Aufmerksamkeit liegt eben so sehr ein Beweis der Achtung und Dankbarkeit gegen das Verdienst, als sie den natürlichen Grund enthält, warum jeder geneigter ist, es mit den Aussprüchen und Urtheilen, die aus dem Munde eines Mannes kommen, den Zeit und der Ruf bey seiner Nation und im Auslande in ein gewisses Ansehen gesetzt haben, um so genauer zu nehmen. Der Einfluß, welchen ihm seine Autorität auf das Urtheil und die Empfindung der Menge verschafft, ist zu wichtig, um dabey übersehen zu werden; und es folgt daher von selber daraus, daß, wenn es jemand übernimmt, ein Werk von der Beschaffenheit, wie das gegenwärtige, seiner Nation anzuzeig-

zueignen, er bey der Sorgfalt, den Geist desselben treu wieder zu geben und dem Sinne und den Worten des Verfassers volle Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen, sich selber die Verbindlichkeit nicht erlassen könne, im Namen der geförderten oder beeinträchtigten Kunst, für die er jetzt selber mit thätig ist, es damit so ernstlich als möglich zu nehmen und schwankende, gewagte Behauptungen, schimmernde Paradoxen, einseitige Darstellungen der Vorliebe zu einem gewissen Genre oder der Partheilichkeit, schwache und schiefe Räsonnements, die den Schein der Gründlichkeit haben, weil sie dreist ausgesprochen werden und daher leicht zu wesentlichem Mißverstand führen können u. s. w. eben so gewissenhaft einer ernsten und bescheidenen Kritik zu unterwerfen, als das Wahre, Brauchbare und Erprobte, zumal aus dem Fache der dramatischen Musik, die jetzt so sehr der Willkührlichkeit und Regellosigkeit Preis gestellt ist, sorgfältig und nach einer gewissen Ordnung aus-

zuheben und dem allgemeinen Sinne, wo möglich, noch näher zu bringen.

Diese Idee war es, von welcher ich mich bey diesem vorliegenden Auszuge leiten ließ und ich will nur wünschen, daß ich dieser Idee, die mir jetzt noch mehr nach Beendigung desselben vollkommen richtig scheint, wenigstens nicht entgegen gehandelt haben möge. Bey aller Freyheit, die ich mir mit dem Werke in Absicht der Auswahl der Materien, der Stellung der Gedanken, die ich hundertfältig zerstreut zu meinem Zwecke mit nicht geringer Mühe zusammengelesen und unter gewisse nahmhafte Rubriken gebracht, und endlich auch bey meinen Anmerkungen genommen habe, die nicht selten viel Ausführung und Schärfe zugelassen hätten, bin ich mir bewußt, dem Verfasser überall mit Achtung und Schonung begegnet zu seyn, und hoffentlich wird man auch finden, daß, wo es nur irgend möglich war, ich dem Eindrucke, den viele seiner sehr gegründeten

und

und oft feinen Bemerkungen zu machen verdienen, sollte ihnen auch nicht immer der Werth der Neuheit zustehen, überall nach Vermögen aufzuhelfen bemüht gewesen bin; ein Dienst, bin ich überzeugt, der ihm vielleicht bey einem und dem andern strengern oder gegen ihn eingenommenen Künstler nicht so geworden seyn dürfte. Wenn unterdeß der Eigenliebe des Verfassers, wie leicht zu denken, dadurch noch lange kein Genüge geschehen seyn sollte, so muß man sich mit der Ueberzeugung trösten, daß Wahrheit ein viel höheres Ziel ist, als alle Benevolenz, und daß es hier mehr auf das, was nutzbar ist, als was gefällig gewesen seyn würde, ankam. Eine bloße Uebersetzung, zumal in ihrer ganzen Ausdehnung, wäre doch nun einmal ein durchaus undankbares, für uns schlechterdings überflüssiges und sogar schädliches Unternehmen gewesen. Denn ungerechnet, daß es wohl schwerlich die Mühe gelohnt haben würde, ein weitläuftiges mu-

sikalisches und noch mehr unmusikalisches Allerley von beinahe vierzehn hundert Seiten wieder-zugeben, so hätte eine solche Verpflanzung auf deutschen Grund und Boden, der wohl reellere Früchte zu tragen gewohnt ist, zu weiter nicht viel mehr dienen können, als die Kunsturtheile immer mehr zu verwirren und die Augen junger Künstler und Kunstfreunde hin und wieder auf Gesichtspunkte zu lenken, auf welche die Bequemlichkeit ohnedieß nur zu leicht hinführt.

Sollte man unterdeß finden, daß dennoch der Wiederholungen unstatthafter, flacher und gemeiner Gedanken nicht wenige stehen geblieben oder ohne berichtigende Bemerkungen gelassen worden sind, so ist das weniger die Schuld des Herausgebers, als des Originals selber, das doch nun einmal nicht anders gemacht werden kann, als es ist. Es stehen aber damit wohl wieder so mancherley nützliche Wahrheiten in Verbindung, daß es immer billiger

ist,

ist, damit Nachsicht zu haben und von der Strenge etwas nachzulassen. Und so wird dieses rhapsodische Werk dennoch seiner Popularität, seiner Lebhaftigkeit und Wärme wegen, mit welcher es Stellenweise und zwar sehr gut geschrieben ist, nicht ohne Nutzen bleiben, in sofern nehmlich dadurch viel gangbare Begriffe über den Geist und Zweck der Kunst, insonderheit aber über das Wesen der theatralischen Musik, bey dem großen Haufen von Kunstfreunden und Liebhabern werden aufgehellet, und angehenden Künstlern mancherley nützliche Ideen und Winke und fruchtbare Bemerkungen zum weitern Nachdenken und zur Beherzigung zugeführt werden können, an welchen man niemals zu viel haben kann und die daher wohl einer mehrmaligen Wiederholung werth sind.

Dieselbe Nachsicht kann ich nun freylich für meinen eigenen Antheil an dem vorliegenden Werke, insonderheit in Rücksicht der Zusätze und Anmerkungen,

kungen, nicht verlangen. Wer etwas zu verbes-
sern meint, muß sich gefallen lassen, daß die Kri-
tik an ihm in einem noch weit höhern Grade ihr
Recht übe. So sehr ich nun also wünschen muß,
daß Kunstrichter meinen guten Willen bey dieser
nicht sehr angenehmen und in manchem Betracht
unvergoltenen Arbeit für etwas anschlagen mögen,
in sofern es allemal angenehmer und ersprießlicher
bleibt, ähnliche Untersuchungen nach eigenem Ideen-
gange anzustellen: so habe ich doch zu viel Achtung
für Wahrheit und Kunst, um nicht lieber zu sehen,
daß man selbst durch strengen Tadel, wofern er
nur gründlich ist, der guten Sache Vortheil zuwende
und mich dadurch zugleich eines Besseren belehre.
Unstreitig würde ich darüber ein angenehmeres Vor-
gefühl haben, wenn, wie in der Ankündigung die-
ser Ausgabe versprochen wurde, Herr Kapellmeister
Reichardt, Entfernung und Umstände wegen,
sich auf die vorherige Durchsicht meines Manuscripts

hätte

hätte einlassen können und mögen; denn was würde ein so feiner und praktischer Kenner über manche im Buche vorkommende Materien nicht alles zu sagen gehabt haben! Unterdeß, jeder giebt so gut, als er so eben kann, und, da es nach dem Wunsche der Verlagshandlung auf schickliche Kürze ankam, die das Werk nicht zu sehr vertheuert hätte, so liegt auch in diesem Umstande, dünkt mich, ein Entschuldigungsgrund, warum Manches nur flüchtig hat angedeutet werden können. Es soll mich sehr freuen, wenn eins und das Andere im Gretryschen Werke manchem denkenden Freunde des Schönen Gelegenheit und Ermunterung geben sollte, sich anderwärts, z. B. in der Allgemeinen musikalischen Zeitung, darüber auszubreiten.

Aus eben jenem Grunde habe ich auch meinen ersten Vorsatz, häufiger Notenbeyspiele beyzubringen, nachher wieder aufgeben müssen. Am nöthigsten hätten sie bey Stellen scheinen können, wo von Deklama-

klamation die Rede ist, wie sie denn auch im Originale bey der Analyse einiger Werke des Verfassers in dieser Beziehung angebracht sind. Allein gerade in diesem Punkte würden sie für uns, die wir der guten und schlechten Beyspiele davon übergenug haben, die fast in Jedermans Ohr und Händen sind, überflüssig gewesen seyn, wenigstens, wenn darüber nach Verdienst und Würdigkeit hätte gesprochen werden sollen, hier auf jeden Fall zu weit geführt haben.

Da ich die Korrektur nicht selbst habe besorgen können, so muß ich noch bitten, nachfolgende Stellen, wo sich Irrungen eingeschlichen haben, zu verbessern, und zwar so:

Seite 21. fehlen bey der Auflösung des verm. Septimenakkordes die Ober- und Unterstimme von F moll (c und f). S. 69. muß statt Couperie b. Couperin gelesen werden. Das römische Theater S. 81. heißt nicht di Tordona sondern di Tordino-

dinona. S. 84. unten statt seinen Freunden, s. Freuden. S. 90. oberwärts: dies übel verständige, b. verstandene Vorurtheil. S. 93. in der Anmerkung, statt genauer zu nehmen b. genommen. S. 94. Die eingeklammerten Worte: Man vergleiche die Schlußanmerkung S. 64., fallen weg. S. 115. steht der Zusatz an einer unrechten Stelle; er kommt erst nach den folgenden Textesworten, und die Anmerk. S. 116. muß dafür dort gelesen werden. S. 129. in der Anmerk. fällt Nr. 15. weg; auch ist vielmehr das Stab. mater Stellenweise eine Nachahmung von Salve regina, wie ich mich nicht deutlich genug ausgedrückt habe. S. 175. unterwärts, statt: der Gesang war vor der Poesie der Alten unerträglich, b. von der Poesie der Alten unzertrennlich. S. 210. oberwärts, statt: es giebt auch eine Art von elegänten Kunstgedanken b. Kunstpedanten. S. 241. in der Anmerk. statt affektvoll b. effektvoll. S.

253. Ich habe hinterher gefunden, daß nenufar eine Seeblume ist, die eine narkotische Kraft hat; der Sinn läßt sich darnach also noch besser anwenden, als in meiner Uebersetzung geschehen ist.

Der Herausgeber.

Der

Gretry's

Lebens- und Künstlergeschichte.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Der Musik verdanke ich nicht allein mein moralisches, sondern auch mein physisches Leben.

Mein Großvater, der sein Gut zu Gretry im Lüttichschen veräußert und eine junge Deutsche gegen den Willen ihrer Eltern geheirathet hatte, sahe sich am Ende durch allerhand Unglücksfälle dahin gebracht, eine ländliche Wirthschaft anzulegen. Hier spielte er den Bauern auf, wenn sie des Sonntags seinem Bier und Brandtwein zusprachen, und mein Vater kratzte schon in seinem zweiten Jahre, ihm zur Seite, die Geige. Meines Großvaters Onkel, der Prälat Delvilette, der als Kaiserlicher Kommissarius im Hauptstifte zu Lüttich residirte und seine Nichte sehr liebte, kam einmal auf mehrere Tage zum Besuch heraus und that meinem Vater den Vorschlag, ihn mit nach Preßburg zu nehmen, um ihn dort zu einer geistlichen Stelle zu erziehen. Aber sein Herz hieng schon viel zu sehr an der Musik. Er weinte und schrie, und man mußte ihn lassen. Als mit der Zeit die Stelle des ersten Violinspielers im St. Martinsstift zu Lüttich erledigt war, zu deren Wiederbesetzung man es auf den Wetteifer mehrerer Künstler ankommen zu lassen pflegte, ließ er sich ohne Bedenken in den Wettstreit ein und trug in seinem zwölften Jahre den Preis davon. Im

drey und zwanzigsten heirathete er ein armes Mädchen, aber aus gutem Hause; es war eine Schülerin von ihm in der Musik. Ich war die zweite Frucht ihrer Ehe und ward zu Lüttich 1741 geboren.

Ein Ereigniß aus meinem vierten Jahre, dessen ich mich noch so dunkel erinnere, kann als der Zeitpunkt angesehen werden, von welchem sich die ersten Spuren meiner erwachenden Vernunft und meines angebornen Gefühls für musikalisch-rythmische Bewegung herdatiren lassen. Es war gleichsam mein erster musikalischer Unterricht; aber er hätte mir bald das Leben kosten können.

Ich bin allein und höre etwas in einem eisernen Topfe sprudeln. Ich werde aufmerksam, das Ding gefällt mir und froh tanze ich um das Geräusch her. Endlich bin ich doch neugierig zu sehen, wie das periodische Sprudeln in dem Gefäße zugeht; aber unglücklicherweise stoße ich es um und die glühenden harten Steinkohlen geben eine so fürchterliche Explosion, daß ich ganz davon erstickt und über und über verbrannt werde. Ich verfiel darauf in eine abzehrende Krankheit und Lebenslang habe ich davon ein schwaches Gesicht behalten. Meine Großmutter trug vorzügliche Sorge um mich und, um mich wieder herzustellen, nahm sie mich mit aufs Land eine halbe Meile von der Stadt, wo ihr Mann Kontrolleur bey dem Kardinal Johann Theodor, einem Baierschen Prinzen war. Hier kam ich bald wieder zu meiner Gesundheit und verlebte zwey volle Jahre.

Es war die schönste Zeit meines Lebens, an die ich mit vieler Freude zurückdenke. Alles hatte noch für mich den Reiz der Neuheit. Ich umfaßte begierig jeden neuen Gegenstand, stellte Stühle auf Tische, kletterte drüber weg

und

und berührte Alles, ohne daß man mich darin störte; denn man sahe wohl, daß ich mich zu nehmen wußte, selbst bey meinen dummen Streichen. — Diese Zeit auf dem Lande ward sehr gut angewendet, wie man denken kann. Ich rannte über Berg und Thal, und Alles war mir gut. Das konnte wohl nicht fehlen, denn meine jugendliche Seele hing mit inniger Liebe an der belebten und unbelebten Natur.

Wer sollte es glauben, schon im sechsten Jahre fühlte ich die Regungen der Liebe. Sie überwältigte bald alle meine übrigen Neigungen. Freilich war es nur noch ein unbestimmtes Gefühl, das ich auf mehrere Personen übertrug; aber doch hatte es meine Seele schon viel zu sehr erfüllt, als daß ich es einer Einzigen hätte gestehen können. Schüchternheit hielt mich vom Geständnis zurück. Erst im achtzehnten Jahre brach diese Leidenschaft mit aller Stärke hervor; ich wagte zum erstenmal das Geständnis der Liebe und hatte das Glück, es mit Thränen erwiedert zu sehen.

Endlich mußte ich diesen glücklichen Aufenthalt verlassen, und ihn wieder mit der Stadt vertauschen. Mein Vater kam heraus mir anzukündigen, daß er mir Musiklehrer halten und, wenn ich Stimme hätte, mich zum Chorknaben im Collegialstift St. Denis machen wollte, wo er damals Vorgeiger war. Diese Nachricht verursachte mir großen Schrecken, nicht als wenn ich mich vor den Musikmeistern gescheut hätte; aber ein Chorknabe zu seyn, schien mir der allergrausamste Zustand, und darin hatte ich nicht Unrecht.

Es kann wohl nie ein Kind in der Welt unglücklicher gewesen seyn, als ich während der Zeit, da ich der Gewalt des grausamen Musikmeisters übergeben worden war. Alle mein

mein Frohsinn war dahin, seit ich diese Absicht meines Vaters wußte. Trauer verbreitete sich über Alles, was mir noch den Tag zuvor das lebhafteste Vergnügen gemacht hatte. Unterdeß es half nichts, ich mußte fort. Mein Vater gab sich eine Zeitlang mit der ersten Bildung meiner Stimme ab, die in der That schön und von großem Umfange war. Darauf führte er mich zu dem Musikmeister seines Stifts. Aber keinen Ton vermochte ich vor ihm herauszubringen. Sind Sie gewiß, sagte dieser, daß er Stimme hat? — Zuverlässig, antwortete mein Vater, indem er einen Seitenblick nach mir hinwarf; belieben Sie nur zu mir zu kommen, er wird nicht so furchtsam seyn und Sie werden sich selber davon überzeugen. Nach einigen Tagen kam er, hörte mich und ich ward aufgenommen.

Ich kann nicht ohne Schmerz an alle das Ungemach zurückdenken, was ich hier ausgestanden habe. Leicht möglich, daß Eins und das Andere aus diesem Werke Personen in die Hände fällt, die in Begrif stehen das Schicksal junger Leute zu leichtsinnig Händen anzuvertrauen, die mehr dazu gemacht wären, in den Bergwerken zu wühlen. Um dieser willen und um die Leiden solcher unschuldigen Schlachtopfer zu mildern, will ich erzählen, wie es mir ergangen ist.

Ich bin von sehr zartem Temperament; gleichwohl haben physische Leiden meinen Muth nie schwächen können, im Gegentheil schienen meine Kräfte nach Verhältnis solcher Leiden sich zu vermehren. Für moralische Uebel bin ich dagegen sehr empfindlich und alle physische Macht vermag Nichts über mich, wenn mein Herz sich gefoltert fühlt.

Täglich mußte ich sechsmal eine Reise von beinahe einer Meile machen, um bey den drey Officien gegenwärtig zu seyn. Aber mit Freuden würde ich mich dieser Beschwerlichkeit unterzogen haben, wenn ich nur nicht hätte mit ansehen müssen, wie selbst das unwillkührlichste Versäumnis auf das härteste bestraft wurde. Die Furcht vor einer gleichen Mishandlung machte mir diese meine Lage unerträglich. Was ich befürchtete, traf bald genug ein. Zwey Stunden mußte ich mitten in der Klasse knien, und mit dieser Strafe fing man gleich zum erstenmal an. Was für Nächte hatte ich darnach! Hundertmal schloß ich die Augen und eben so oft wachte ich vor Schreck wieder auf. Endlich nahm ich meinen Entschluß. Ohne mich an Zeit und Stunde zu kehren, machte ich mich schon früh um drey Uhr auf den Weg, rannte durch Schnee und Eiß, setzte mich endlich vor die Kirchthür, stellte meine kleine Handlaterne vor mich hin auf die Knie, wärmte meine erfrornen Finger daran und überließ mich dann ruhig dem Schlafe; denn ich war gewiß, daß man die Kirchthür nicht öffnen konnte, ohne mich aufzuwecken.

Die Stunden des Unterrichts eröfneten meinem Musikmeister ein weites Feld von Grausamkeiten. Er ließ jeden von uns nach der Reihe singen und bey dem geringsten Fehler prügelte er ganz kaltblütig den Jüngsten von uns so gut wie den Aeltesten. Er schien ordentlich Freude daran zu haben, wenn er ausgesuchte Martern ersinnen konnte. Bey dem geringsten Versehen mußten wir auf einem kurzen dicken Stocke knien, wo wir bey der geringsten Bewegung umfielen. Einmal war ich Augenzeuge, wie er einem Kinde von sechs Jahren eine alte abscheuliche Perücke um

den Kopf stülpte, es in dem Zustande an die Wand mehrere Fuß hoch von der Erde befestigte und es mit Ruthenstreichen zwang, seine Stimme, die es in der einen Hand hielt, abzusingen und mit der andern den Takt dazu zu schlagen. Das arme Kind, das sonst sehr hübsch war, glich einer Fledermaus, die an die Wand genagelt ist und die Luft mit ihrem Geschrey erfüllt. Immer mußten wir alle dabey seyn, wenn er den ersten den besten, der eins seiner barbarischen Gesetze übertreten hatte, mit Schlägen zudeckte. Dergleichen Scenen, die tagtäglich vorfielen, erhielten uns in beständiger Bangigkeit. Aber was uns allen die mehreste Angst machte, das war, wenn einer von uns so unglücklich war unter seinen Schlägen hinzustürzen. Alsdann durfte man nur sicher darauf rechnen, daß er noch ein zweytes, drittes Schlachtopfer, schuldig oder nicht, gleichviel, ergreifen, und jeden von uns der Reihe nach seine schändliche Barbarey empfinden lassen würde. Denn das war so seine Tollheit. Er glaubte einen durch den andern, dem es nicht besser ging, zu trösten, und auf die Weise machte er uns alle gleich elend. Und wenn er nichts als Seufzen und Schluchzen um sich her hörte, dann glaubte er am besten seine Pflicht erfüllt zu haben.

Nun urtheile man, was ich während der vier bis fünf Jahre, die ich in dieser schändlichen Inquisition zugebracht, habe ausstehen müssen. Lange war ich der Jüngste, der Empfindlichste; ich ward zwar nicht so sehr, wie die übrigen, aber doch immer auch gemishandelt. So sehr ich mich auch anstrengen mochte, ihm gefällig zu seyn, so schnelle Fortschritte ich auch in der Musik machte, so ergriff er doch die geringste Veranlassung mit mir umzugehen, wie

mit

mit dem großen Haufen. Mich sahe er zu einem unfehlbaren Opfer für bedeutende Fälle aus, und meine Thränen hatten dann das Vorrecht, die Thränen der Unglücklichen zu trocknen. Ich mochte noch so sanft, noch so arbeitsam, so unterwürfig seyn, Nichts konnte mir eine sanftere Behandlung zu Wege bringen. Die einzige Auszeichnung, die er mir wiederfahren ließ, war, daß ich ihm alle zwey Tage bey einem Krämer Schnupftabak hohlen mußte. Damit nun seine Dose desto voller wurde, that ich einige von meinen Sparpfennigen hinzu; dafür bekam ich denn zur Belohnung einen freundlichen Blick, und das machte mich überglücklich. Sollte man es wohl glauben, — es war gewiß eine unbegreifliche Eigenheit, — daß ich von allen den Mißhandlungen nie ein Wort an meine Eltern verrieth? Mein Vater, der im Kapitel etwas zu sagen hatte und von dem Musikmeister gefürchtet wurde, hätte ihn ohne Widerrede um seine Stelle gebracht, wenn er meine Lage gekannt hätte, wie sie war.

Wenn ich während dieser traurigen Jahre meine Zeit nicht ganz verloren, wenn ich in der Musik einige Fortschritte gemacht habe, und zu einigen geringen Kenntnissen gekommen bin, so habe ich diesen Vortheil nicht ihm, diesem Menschen, zu verdanken, sondern mir denselben seinem Unterrichte zum Trotz auf das mühseligste selber erworben. Denn war irgend etwas im Stande, den angebornen innigen Hang zur Musik in mir zu zerstören, so mußte es diese seine Methode zu unterrichten seyn.

In diese Zeit gehört ein Ereignis, das, wie ich glaube, Einfluß auf meine Organen gehabt hat. Ich kann

 mich

mich irren, aber Niemand wenigstens wird mir das Gegentheil davon beweisen können.

Bey mir zu Lande pflegt man den Kindern vorzusagen, daß Gott ihnen an dem Tage, wo sie zum erstenmal kommuniziren, niemals ihr Gebet abschlägt. Längst schon trug ich mich mit dem Vorsatz, daß ich ihn an dem feyerlichen Tage bitten wollte mich sterben zu lassen, wofern ich nicht dazu bestimmt wäre, ein rechtschaffener und ausgezeichneter Mann in meinem Stande zu werden. Und an eben diesem Tage war ich dem Tode sehr nahe.

Ich stieg Nachmittag auf einen Thurm um die hölzernen Klocken, die man in der Charwoche statt der gewöhnlichen metallenen zu läuten pflegte, läuten zu sehen, weil ich davon gar keine Idee hatte. Plötzlich fiel mir ein Gewicht von drey bis vierhundert Pfund auf den Kopf, und ich stürzte ohne Bewußtseyn zu Boden. Der Klöckner eilte in die Kirche hinab, um mir die letzte Oehlung geben zu lassen. Aber während der Zeit kam ich wieder zu mir; doch vermochte ich kaum den Ort wieder zu erkennen, wo ich war. Man zeigte mir das Gewicht, was mir auf den Kopf gefallen war. Wohlan, sagte ich und langte mit der Hand darnach hin, weil ich davon nicht gestorben bin, so werde ich gewiß ein rechtschaffener Mensch und ein guter Musikus werden! Diese Worte hielt man für eine Folge meiner Betäubung. Es war gar keine gefährliche Wunde sichtbar an mir; aber als ich wieder völlig zu mir selber gekommen war, fand sich, daß mein Mund voller Blut war. Den andern Tag ward ich eine Vertiefung an einer Stelle des Schädels gewahr, und sie ist noch bis auf den heutigen Tag zu sehen.

Mochte es nun seyn, daß meine Natur damals in ihrer Krise war, genug ich bekam einen eigenen Hang zur Schwermuth. Meine Heiterkeit verlor sich und ging in Melancholie über. Dabey ward die Musik für mich ein Balsam, der meiner Traurigkeit vielen Reiz mehr liehe. Meine Ideen wurden lichtheller und nur selten hatte ich lebhafte Momente. Noch jetzt, wenn ich angestrengt arbeite, scheint es mir, als wenn mein Kopf etwas von der Betäubung behalten hätte, die ich nach dem erzählten Falle empfand.

Ich sollte nun im Chore auftreten, aber ich war zu furchtsam dazu und nahm mich dabey sehr schlecht. Eine Zeit lang hatte man Geduld mit mir; aber da Niemand sich die Mühe gab, mir Muth einzusprechen, so wollte meine Blödigkeit sich niemals vermindern. Endlich, nach mehreren fruchtlosen Versuchen, beschloß man meinen Vater zu bitten, daß er mich wieder fortnähme. Und somit ging ich weder in die Singschule, noch zu den Officien mehr; dennoch aber blieb mir meine Stelle. Mein Vater gab mir darauf einen Lehrmeister, Namens Leclerc, der noch jetzt Musikdirector in Straßburg ist. Das war ein sanfter und guter Mann, und sein Unterricht brachte mir Vortheil.

Um die Zeit schlug eine Truppe italienischer Sänger ihre Bühne in Lüttich auf, die Opern von Pergolese, Buranello (Galuppi) u. a. m. gaben. Auf Bitten meines Vaters gab mir der Direktor ein Freybillet ins Orchester. Ein Jahr lang wohnte ich allen Vorstellungen, oft sogar den Proben bey, und hier bekam ich einen leidenschaftlichen Hang zu Musik.

Mein

Mein Vater, der meinen Fortschritten zugesehen hatte, glaubte, daß ich nun mit besserm Erfolg zu St. Denis wieder auftreten könnte. Zu dem Ende ging er zu dem Musikdirektor und bat ihn, mich nächsten Sonntag ein Motett singen zu lassen. Dieser stellte ihm vor, es sey mislich mich zum zweitenmal blos zu stellen, weil, wenn mein Versuch nicht besser als vorher ausfiele, die Kanonissinnen mich ohnfehlbar abdanken würden. Ich bin gut dafür, sagte mein Vater, daß er besser singen soll, als alle Ihre Sänger aus dem ganzen Stifte. — Dieser feste Ton machte, daß er den Vorschlag einging, ohne darum jedoch von meiner Geschicklichkeit eine andere Meinung zu haben. Endlich kam denn der wichtige Tag heran und mein Vater begleitete mich zur Kirche. Mein Sohn, sagte er unterweges, da ist eine Dose, die schönste die ich habe; sie ist Dein, wenn Du Deine Sache gut machst! Auch meine Mutter ging mit Zittern und Zagen zur Kirche. Die Ehre einer ganzen Familie stand auf dem Spiel, und es kam jetzt darauf an, in einem Augenblick entweder alles Vorige wieder gut zu machen, oder die allgemeine Meinung im Chore zu bestätigen, daß ich ganz und gar zum Musikus verdorben sey.

Als ich in das Chor trat, warf man hier einen mitleidigen, dort einen spottenden Blick auf mich, und zischelte sich einander in die Ohren. Nun da bist Du ja, schnarchte mich der barsche Musikmeister an; aber ich finde Dich ganz noch so wie sonst! — Mehr bedurfte es nicht, um mich von neuem zu lähmen. Jedoch hatte ich in mir selber eine Stütze, die mich aufrecht hielt und um die nur ich allein wußte. Es war das fromme Vertrauen zur heiligen Jungfrau, für welche ich schon seit einem Jahre eine Devotion empfand, die

nahe an Abgötterey grenzte. So eben hatte ich sie um ihren Beystand angefleht, und auf diese himmlische Protektion schien mir in jedem Falle mehr anzukommen, als auf die Vorherverkündigung des Musikmeisters, und dieser Glaube rettete mich.

Es war eine ins lateinische übersetzte italienische Arie, die ich sang, auf die Worte: Non semper super prata casta florescit rosa. Kaum hatte ich einige Takte gesungen, als das Orchester, um nicht das Geringste von meinem Gesange verloren gehen zu lassen, zum äußersten Pianissimo überging. In dem Augenblick warf ich einen Blick auf meinen Vater, und dieser beantwortete ihn mit einem zufriedenen Lächeln. Die Chorknaben, die sich zuvor dicht um mich her gedrängt hatten, rückten aus Respekt weit von mir weg. Fast alle Kanonissinnen schlüpften horchsam aus ihren Stühlen und überhörten das Klöcklein, das die Verwandlung der Hostie verkündigte. Kaum hatte ich ausgesungen, so empfing mein Vater von allen Seiten Glückwünsche und der Tumult ward so laut, daß, hätte der Musikdirektor nicht Stillschweigen geboten, die Messe dadurch gestört worden wäre. Meine gute Mutter in der Kirche, auf die ich einen Blick hinwarf, trocknete sich die Thränen, und ich mußte selber darüber weinen. Und als die Messe nun aus war, da umringte mich das ganze Kapitel. Herr v. Harlez, ein guter Musikkenner, versicherte mich seiner gütigen Zuneigung, die er mir auch stets erhalten hat, wie ich weiter unten mehr davon sagen werde. Mit tausenderley Fragen bestürmte man meinen Vater: Aber, mein Gott! welch ein Wunder! Sagen Sie doch, wo in aller Welt hat er den Vortrag gelernt? Er singt ja in so reinem ächt-italienischen

Geschmack,

Geschmack, als unsere besten Opernsängerinnen! Worauf mein Vater ihnen denn das Räthsel lößte, indem er ihnen zur Antwort gab, daß er mich in alle Theatervorstellungen mitnähme.

Dieser mein kleiner Triumpf machte viel Lärmen, und noch an demselben Abend sprachen die Kanonissinnen überlaut davon in der Oper. Den folgenden Sonntag mußte ich auf Befehl des Kapitels noch einmal singen, und ich hatte dießmal ein sehr zahlreiches Auditorium. Was mir am mehresten schmeichelte, war, daß die ganze italienische Truppe, Männer und Weiber, ebenfalls mit da war. Jeder von ihnen betrachtete mich mit Stolz als seinen Zögling. Auf Verlangen sang ich das nehmliche Stück wieder. Ich hatte so viel Geschick, noch einige italienische Wendungen mehr hinzuzuthun, und das machte den Erfolg vollkommen. Resta erklärte öffentlich, er wolle allen Chorknaben aus der ganzen Stadt freyen Zutritt zum Schauspiel geben, und von der Zeit an sahe man denn auch tagtäglich eine Anzahl kleiner Abbés Truppweise nach der Komödie wandern, um hier auf eine geschmackvollere Art Gott den Herrn loben zu lernen.

Man wird denn doch auch vielleicht wissen wollen, was mein Musikmeister mir unter solchen Umständen sagte. Nicht viel Besonderes. Er nahm ein etwas anderes Betragen gegen mich an und behandelte mich als einen großen Jungen; das war Alles. Nach meinem ersten Debut reichte er mir die Hand, die ich ihm drückte, und sagte mir, ohne mich noch wie ehemals zu dutzen: „Mit dem Chorschüler hats zwar mit Ihm nicht gehen wollen, indeß sage ich Ihm vorher, daß aus Ihm einmal ein guter Musikus werden wird!“

wird!" — Ich dankte ihm, und von Grund meines Herzens verzieh ich ihm alle Grausamkeiten, wodurch er mir meine frühern Jahre verbittert gehabt hatte. Er starb grade, als ich in Rom war. Auf meiner ersten Reise nach Lüttich wünschte mich seine Frau zu sehen, allein ich konnte es nicht über mich erhalten, zu ihr zu gehen; ich hätte doch nur von ihrem Manne sprechen müssen, und das Andenken an ihn würde mir nur mein Glück getrübt haben, das ich im Schooße meines gegen mich so großmüthigen Vaterlandes in so reichem Maaße genoß.

Nach zwey oder drey Jahren bekam meine Stimme einen Stoß von dem Tumult der Leidenschaften, die in mir rege wurden. Der Kampf in mir ward um so heftiger, je mehr ich ihn aller Welt zu verbergen suchte, besonders dem Geschlechte, das der Gegenstand davon war. Stets nur allein mit meiner Begierde vertraut, schloß ich mich ein, um mich ganz meinem verliebten Wahnsinne zu überlassen. Oft gerieth ich darüber in volle Verzweiflung, daß ich nicht das Herz einer Schönen rühren konnte, die doch nirgend als in meiner Phantasie lebte. Nicht das Frauenzimmer, das ich so eben leibhaftig vor mir sahe, machte Eindruck auf mich, sondern was ich nur so mit halbem Blick ergattert hatte. Aus natürlicher Furchtsamkeit zog ich Phantasmen wirklichen Geschöpfen vor. Eine Verschlossenheit solcher Art ist darum gefährlich, weil sie das Feuer der Leidenschaften in einen Brennpunkt sammlet. Sobald dieß auf Gegenstände der wirklichen Welt geleitet wird, so erlischt es; jedoch trägt es vielleicht auch wieder nicht wenig dazu bey, der Seele eines jungen Künstlers, der künftig einmal Leidenschaften schildern soll, eine heilsame Vorübung zu geben.

Das

Das Genie erschlafft beym Genuß, Wünsche und Begierden aber erhalten es in immerwährender Spannung.

Damals wäre es Zeit gewesen, mir das Singen zu untersagen. Aber so vorsichtig war man nicht. Jeder wollte mich so lange hören und die letzten Reste meiner Stimme so lange genießen, als es die Natur nur irgend noch gestatten wollte, und aus Eitelkeit mochte ich mir selber die Anstrengung nicht gestehen, welche es mich kostete. Dafür ward ich denn aber auch empfindlich bestraft; ich spie Blut, als ich einmal aus einem Conzerte kam, wo ich eine sehr hohe Arie von Galuppi gesungen hatte. Es sind seitdem an fünf und zwanzig Jahre her, aber noch immer leide ich davon. Bey jedem Werke, das ich arbeite, bekomme ich das Blutspeyen wieder. Hätte ich aller Composition entsagen wollen, so würde ich wahrscheinlich völlig davon geheilt worden seyn; aber nichts in der Welt wäre wohl im Stande gewesen, mich davon abzuhalten, und hätte ich bey meinen Studien den Tod vor Augen gesehen.

Ich erinnere mich einer Unterredung, die ich dieserhalb mit dem Doktor Tronchin in Paris hatte. Ich sehe doch, sagte er, wie Sie leben. Sie sind mäßig, geriren sich ganz nach meiner Vorschrift, und doch kommen die Zufälle immer wieder — wie geht das zu? Sie müssen mir sagen, wie Sie studieren. — Je nun, wie man Verse, Gemählde macht. Ich lese und überlese wohl zwanzigmal meinen Text, den ich durch Töne darstellen will. Mehrere Tage lang erhitze ich meinen Kopf damit; endlich verliere ich den Appetit, in meinen Augen fühle ich ein brennendes Feuer, meine Phantasie wird immer höher gespannt, und in drey bis vier Wochen ist die Oper fertig. Ja, mein Himmel!

Himmel! rief Tronchin aus, wenn Sie Ihrer Musik nicht entsagen, so wird's mit Ihnen nimmermehr anders. Das fühle ich, sagte ich; aber wollten Sie wohl, daß ich vor Langeweile und Gram dahin stürbe?

[Hier kommt ein mehrere Seiten langes Recept für Künstler, die in demselben Falle seyn möchten. Da wir aber in diesem Werke keine Apotheke suchen, so muß die Stelle wegbleiben, wie schon so manches übergangen worden ist. Eine Warnung jedoch an junge Künstler, die bey öftern Anstrengungen ihrer Phantasie lustig in den Tag hinein leben, läßt sich mitnehmen: Willst du die Reize des Studirens genießen, so entsage der Sinnenlust, wenn dir dein Leben lieb ist! — Das mag ein wahres Wort seyn.]

Seit meinem Blutspeyen stellte ich alles Singen ein. Schon hatte ich einigen Anfang in der Komposition gemacht, ohne von Regeln noch Grundsätzen der Kunst etwas zu wissen. Ja ich hatte mich sogar schon an einen vierstimmigen Motett und eine vierstimmige Fuge versucht. Die Art, wie ich bey Verfertigung dieser beyden Stücke, die so beschaffen waren, daß auch ein ganz geschickter Meister sich ihrer nicht geschämt haben würde, zu Werke ging, ist so einzig, daß es wohl der Mühe werth ist, etwas davon zu sagen, wäre es auch nur um einen Beweis zu geben, wie der Trieb zur Nacheiferung mit Muth erfüllen und erfinderisch machen kann.

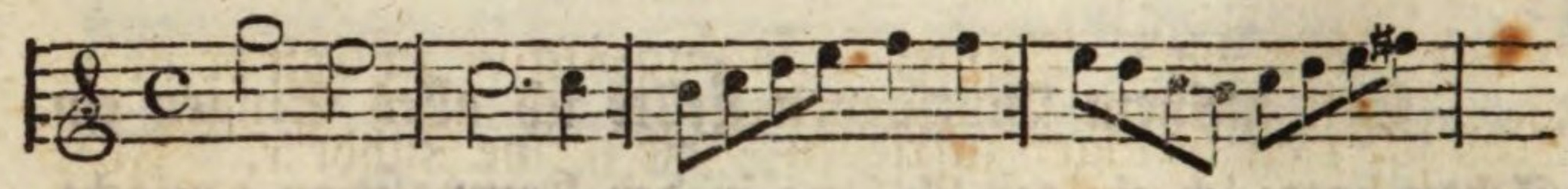
[Und wie frühe schon die Sucht zu scheinen, was man nicht ist, zur seltsamsten Heucheley verleiten kann, muß man hinzu setzen.]

Bey der Fuge fing ich an, weil man mir gesagt hatte, daß das die schwerste Kompositionsart sey. Wohlan, sagte ich zu mir selbst, tritt zuerst mit einer Fuge auf, so wird die Welt darüber erstaunen! Und das kam auch so.

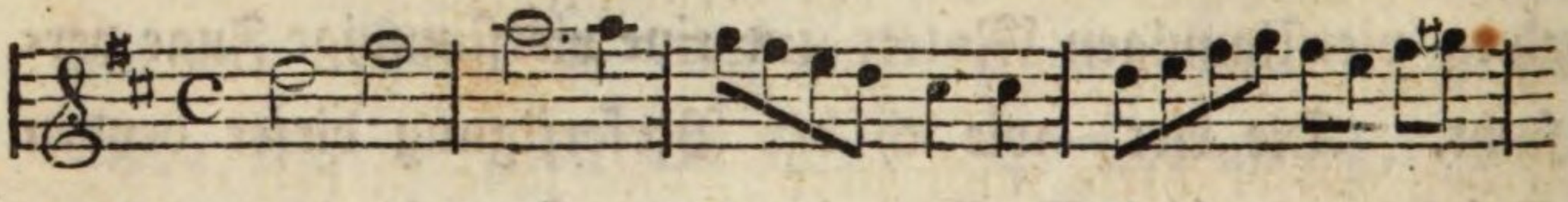
Ich besaß eine vierstimmige Fuge in Partitur; sie war brav und streng gearbeitet, und hatte doch viel Klarheit.

[Wie konnte Gretry das damals, als ein totaler Ignorant in der Komposition, beurtheilen? Unterdeß die Klarheit wollen wir nicht streitig machen.]

Diese studierte ich so genau durch, daß ich alle Partien derselben auswendig wußte. Tausendmal kam es mir, wenn ich im Bette lag, vor, als wenn ich sie exekutiren hörte, und ich hörte sie wirklich. Mein Subjekt war folgendes:



Ich nahm es einen Ton höher, kehrte es um und nun kam es so heraus:



Ich hatte die Geduld, meine Fuge in der Art nach allen (Haupt- und Gegen) sätzen ganz durchzuführen, und nun hielt man mich für ein Meerwunder, obwohl ich nichts als ein schändlicher Plagiarius war. Der Motett, der nun daran kam, gehörte mir eben so wenig zu; aber ich befolgte dabey eine andere Prozedur. Ich mochte wohl an die hundert gedruckte Motetts in einzelnen Stimmen besitzen. Das erste was ich damit vornahm, war, daß ich mich des Singbasses von allen hunderten ermächtigte, sodann

dann alle Motetts der Reihe nach durchlief, und bald hier bald dort eine ganze oder halbe Phrase herausnahm, je nachdem meine Worte es erforderten. In andere Töne zu transponiren, ein Zeittheil im Takte zu verlängern oder abzukürzen, das war für meine Geduld eine Kleinigkeit. Sehr sorgfältig bemerkte ich auf einem besondern Papier Seite und Liniensystem, wo ich den jedesmaligen Baß gestohlen hatte, und dann schlug ich jedes Heft nach, um ihm die Stellen von den darüber liegenden Stimmen anzupassen. Wurde etwas für den Alt zu tief, so brachte ich es in die Tenorstimme. Kurz und gut, der Motett ward endlich fertig, man fand ihn harmonisch-richtig, und mein Betrug blieb unentdeckt. Wie hätte das auch möglich seyn sollen?

Unterdeß machte ich mir doch in meinem Gewissen Vorwürfe über diese Manier à la mosaique zu komponiren. Ich war weit weniger zufrieden, wie meine Zuhörer. Aber ich hatte nun einmal mit den Musikern angebunden; es half nichts, ich mußte es besser zu machen suchen.

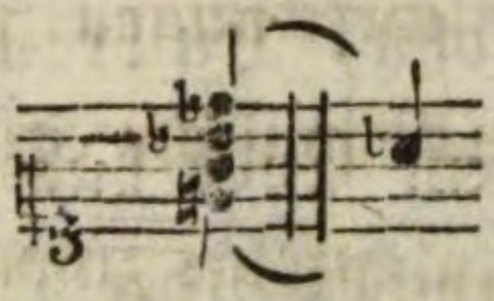
Mein Vater gab mir den berühmten Organisten an der Peterskirche in Lüttich, Ranekin, zum Klaviermeister. Dieser unterrichtete mich zwey Jahre lang in den Grundsätzen der Harmonie, wobey ich mich wohl befand; denn der Mann war das gerade Gegentheil von meinem ersten Lehrmeister. Wie dieser etwas Verdienstliches darin suchte, stets mürrisch und unbiegsam zu seyn, so war jener voller Sanftmuth, Geduld und Freundlichkeit gegen seine Eleven. Nie werde ich vergessen, wie viel ich ihm zu verdanken habe, und wie wohl mir unter seiner Anleitung bey dem Erlernen einer Wissenschaft war, die jedermann für abstrakt und langweilig hält.

Er machte mich mit der gewöhnlichen Regel der Oktave, vermittelst der Verwechselung der drey Grundakkorde, des Dreyklangs, der Septime von der Oberquinte und der von der Sekunde bekannt, was eine Sache von zwey Monaten war; auch gab er mir ein Buch voll bezifferter Bässe, von ihm selbst aufgesetzt, und von seiner eigenen Hand geschrieben, dessen Verlust ich sehr bedaure, worin alle mögliche Fortschreitungen und entfernte Ausweichungen und sonstige harmonische Hülfsmittel nach einer gewissen systematischen Stufenfolge zusammengestellt waren. Seine Methode verdient überhaupt einige Aufmerksamkeit. Er war so mit ganzer Seele dabey, als wenn er für sich selbst noch die Entdeckungen zu machen hätte, auf die ich so eben ausging. Bey einem dissonirenden Akkorde der verminderten Septime z. B. hielt er mich einmal plötzlich an. Nicht von der Stelle gewichen, Freund! sagte er. Um vom verminderten Septimenakkorde in den Dreyklang der weichen Tonart zu kommen, brauchen Sie nur den Leitton, der ihm zum Grunde liegt, um einen halben Ton zu erhöhen; nicht wahr? — Allerdings. — Wie würden Sie es wohl anfangen, um sogleich in einen entfernten Mollton auszuweichen? — Das will ich Ihnen sagen: ich darf nur eine der vier Noten, woraus der Akkord besteht, zu einem neuen Leitton machen und die Terz dazu nehmen, so bin ich da. — Vor Freuden außer sich sprang er auf, marschirte mit großen Schritten die Stube auf und ab, und lachte dabey aus allen Kräften. Lachend wie er, marschirte ich hinter ihm drein, und fünf Minuten lang blieben wir alle beide in einer Art von fröhlicher Ausgelassenheit.

[In Noten ausgedrückt, war dieß gelehrte Manöver, um dessentwillen Lehrer und Schüler sich in Marsch setzen, weiter nichts als dieß: Der natürliche Mollakkord, zu welchem z. B.

leitet, ist

Durch Versetzung der ersten Terz gelangt man zu F moll.

 u. s. w.]

So unterrichtete er aus Neigung, und die Bezahlung war bey ihm nur Nebensache. Jede Stunde dieser ganzen zwey Jahre über wußte er mir zum wahren Vergnügen zu machen. Mit ihm, diesem geistvollen und gelehrten Manne, der leider viel zu früh starb, hätte ich mein ganzes Leben hinbringen wollen. Dieß kann ich als den Zeitpunkt ansehen, wo der wahre, reelle Grund von dem gelegt wurde, was ich nur irgend in der Kunst gethan habe. Sorgfältige Pflege entwickelte den Keim zusehends, den eine schlechte Behandlung nothwendig hätte ersticken müssen.

Mein Vater, der sich an jenen meinen Kompositionen geweidet hatte, kam einmal in mein Zimmer. Mein Sohn, sagte er, ich begreife zwar nicht, wie Du es mit Deiner Fuge und Deinem Motett angefangen hast. — O das weiß ich recht gut, antwortete ich lächelnd. — Aber so viel Du auch schon auf Harmonie Dich verstehen magst, so glaube ich doch, es möchte Dir sehr sauer ankommen, Sachen, deren harmonischen Zusammenhang Du zwar einsiehst, durchaus korrekt zu schreiben. Es giebt Leute, die eine

hinreichende mündliche Beredsamkeit haben, aber wenn sie schreiben wollen, so können sie sich kaum verständlich machen. Grade so ists mit dem Phantasiren auf dem Klaviere, und dem, was man korrekte musikalische Schreiberey nennt.

[Nach dem Texte style. Aber Styl ist ganz etwas Anderes, wie wir unten sehen werden.]

Glaube mir, mein Sohn, Du brauchst einen Lehrer der Komposition, und zu dem Ende habe ich unsern Freund Moreau darum angesprochen, der Dich sehr gern annehmen wird.

Ich hatte den andern Tag nichts eiligers zu thun, als zu Moreau zu gehen. So eben hatte ich eine neue Messe unter Händen; die brachte ich ihm. Ho! ho! gemach, junger Freund, rief er mir entgegen; Sie gehen verzweifelt geschwind! Und damit gab er mir ganz kalt mein Papier wieder, ohne es einmal eines Blicks zu würdigen, und schrieb mir dafür fünf oder sechs große Noten auf. Da machen Sie eine Singstimme zu diesem Basse, sagte er, und bringen sie mir; vor allen Dingen aber stellen Sie das Komponiren von Messen ein.

Ich verließ ihn etwas sehr gedemüthigt, und unterweges dachte ich in meinem Sinn: Du hattest wohl Recht, guter Vater. Unterdeß brachte ich ihm seinen Baß mit drey bis viererley verschiedenen Stimmen versehen wieder. Noch immer gehen Sie mir zu rasch, sagte er. Weiter nichts, als ein Dominus vobiscum sollten Sie mir Note auf Note und in der Gegenbewegung bringen. Die Stimmen müssen bald von einander weichen, bald sich einander nähern. —

[Man

[Man sieht wohl, daß dieser wackere Moreau — jetziges Mitglied des National-Instituts — mit dem Zwecke, dem jungen Gretry zum gründlichen Satze zu verhelfen, auch die sehr heilsame Absicht verbunden zu haben scheint, den eitlen jungen Menschen zum lebhaften Gefühl seiner vorzeitigen Einbildung und Ignoranz zu bringen. Es bedarf daher kaum einer Vermuthung, daß er selbst schon bey dem zweystimmigen Satze einen weit gründlichern Weg, als den hier im Text erwähnten, eingeschlagen, und ihn sowohl auch mit der Seitenbewegung, als überhaupt den fünf besondern Gattungen des zweystimmigen strengen Satzes theoretisch und praktisch bekannt gemacht haben werde. Die Methode aber, gleich bey dem vierstimmigen Satze anzufangen, ist wohl die sicherste und natürlichste, weil man unmöglich eher richtig zwey- und dreystimmig schreiben kann, bevor man sich nicht in jenem festgesetzt hat; denn es gehört schon etwas dazu, zu wissen, was und wie viel von der Harmonie in jenen Fällen wegbleiben kann. Am mehresten würde er seinen Eleven auf Fährlichkeiten geführt und seinem Dünkel eins versetzt haben, wenn er, was am leichtesten zu seyn scheint, ihn bey mehrstimmigen Sachen viel in der graden Bewegung hätte schreiben lassen, wobey die sündlichen verdeckten Quinten und Oktaven sich am mehresten einzustellen pflegen. — Es scheint aber, um es bey dieser Gelegenheit ein für allemal zu sagen, daß der strenge Unterricht dem jungen Gr. überall nicht sehr viel geholfen haben müsse, wie er denn nachher seinen Widerwillen gegen den angestrengten Fleiß selber gesteht. Man darf nur seine Werke, wo man will, ansehen, so wird man sich fast auf allen Seiten überzeugen, daß er in die Geheimnisse der Kunst des reinen Satzes (und dessen Künsteleyen) nie sehr tief eingedrungen seyn könne, obgleich er bey der Herzählung seiner frühern und spätern Studien und der Analyse seiner Arbeiten sich alle ersinnliche Mühe giebt, zu beweisen, daß ihm der gründliche Satz vor allen Dingen

am Herzen liege und der doppelte Kontrapunkt, Fugen und dergleichen ihm vollkommen zu Gebote stehen. Ja, was noch mehr ist, man kann ihn sogar von den gröbsten Schnitzern gegen die ersten Regeln der mus. Grammatik nicht frey sprechen. Besonders was das Arrangement der Stimmen gegen einander in seinen Partituren, das innere kunstmäßige Leben und Weben der Instrumentalpartien, die sogenannten Ensemble-Stücke betrifft, so sind seine Operetten größtentheils so leer und nüchtern, daß man selten mehr als drey Stimmen, oft nur zwey findet, und eine Führung derselben antrifft, die nicht trauriger und armseliger seyn kann. Stößt man ja hier und da auf gute Ensemble-Partien, so kann man sich doch dabey des Gefühls nicht erwehren, daß hier eine unsichere Anlage und Ausführung ist, keine bestimmte dreiste Haltung, keine Leichtigkeit der Zeichnung des gelehrten, geübten Komponisten, vielmehr eine Losheit und Unsicherheit, ein blindes Umhertappen, daß man ganz deutlich gewahr wird, der glückliche Zufall habe nicht selten mehr Theil daran, als der Künstler. Zur Bestätigung dieses Urtheils sey eine seiner bekanntesten Operetten: les deux Avares Preis gegeben, (in der französischen Original-Partitur nehmlich, nicht wie sie nachher, gleich vielen seiner andern Arbeiten, gefüllt und überarbeitet worden ist). Es ist fast unmöglich, daß ein deutscher Kunstkenner es jetzt mit diesem flachen, armseligen Geschreibe aushalten könne. Gegen eine Oper Figaro von unserm Mozart (es liegt hier außer dem Wege das eigentlich Poetische oder Unpoetische der Mozartischen Theatermusik mit der Fackel der Kritik zu beleuchten) verhält es sich, wie eine Wassersuppe in einem Zuchthause zu der Polenta auf König Friedrichs Tafel. — Da man nun billiger Weise nicht annehmen darf, daß Gretry es mit seinem Eifer für die gründliche Schreibart nicht ehrlich gemeint habe, vielmehr die ruhmwürdigsten Proben davon in diesem Werke vorkommen werden, so ist und bleibt

dieß

dieß Mißverhältniß dessen was er seyn will und nur ist, und sein Wahn, den er uns für Wahrheit geben möchte, als sey er in Rücksicht der Zeit gleichsam als ein Märtyrer der Gründlichkeit zu betrachten, eine psychologische Merkwürdigkeit, und giebt einen auffallenden Beweis ab, in welchem Grade ein Künstler über sich selbst verblendet seyn könne.]

Da hast du zwey Lektionen auf einmal, die Du bisher unbenutzt gelassen hast, dacht' ich. Gemach — darauf kommt alles an. Deine Art zu arbeiten taugt nichts, sie ist viel zu rasch. Es fehlte mir aber durchaus an Geduld, um beym regelmäßigen Studiren in der Komposition auszuhalten. Tausend musikalische Ideen durchkreuzten sich in meinem Kopfe, und meine Begierde sie zur Stelle auszuführen, war zu lebhaft, als daß ich ihr hätte widerstehen können.

[Das heißt mit andern Worten: als daß ich je zu etwas Reellem hätte kommen können.]

Ich machte sechs Sinfonien, die in meiner Vaterstadt mit gutem Erfolg aufgeführt wurden. Der Kanonikus Harlez bat sie sich für sein Konzert aus, munterte mich überhaupt sehr auf, rieth mir, meine Studien in Rom zu absolviren, und bot mir sogar seine Börse dazu an. Mein gestrenger Lehrmeister (Moreau) aber hielt dafür, daß diese glückliche Aufnahme meiner Schmiererey gradehin den mir äußerst nöthigen Studien des Kontrapunktes Eintrag thun werde, und gedachte der Sinfonien gegen mich mit keiner einzigen Sylbe. Ganz anders nahm sich Ranekin. Als ich einmal zur Lektion in der Harmonie zu ihm kam, umarmte er mich, setzte mir einen Lehnstuhl, ging ans Klavier,

vier, spielte mir eine Stelle aus meinen Sinfonien vor, kam dann mit einem feurigen Bravo! Bravo! und mit den Worten auf mich zu: O was freue ich mich! Alle, alle will ich sie auf meiner Orgel spielen! — Würdiger, liebenswerther Mann!

[Der Leser wird diesen Mann, der Schülersinfonien, für das Konzert geschrieben, auf der Orgel nachspielen will, vermuthlich anders apostrophiren. Zuverläßig war so etwas, und wenn auch einiger Werth darin gewesen wäre: Phantasie, das was man Gedanken nennt, und eine Art von Styl — der gerade Weg den jungen Menschen zu verderben; und der ernste, austere Moreau scheint es daher viel ehrlicher mit ihm gemeint zu haben. Aber Eitelkeit leitete Gretry sehr frühe zu großem Selbstvertrauen und — wie man durch das ganze Werk sehen wird — noch ist er ihrer nicht los.]

Du fühltest meine Fehler in meinem schwachen Werke gewiß; aber indem Du mich durch Deinen Beyfall aufmunterteſt, bereiteteſt Du den Saamen, der nachmals aufgehen und Produkte reifen sollte, die denn doch der Nacheiferung, die Du mir einzuflößen wußteſt, etwas würdiger waren!

Ich war von der Idee in Rom zu studiren, ganz durchdrungen, und um das Kapitel zu nöthigen, mir die Erlaubnis dazu nicht vorzuenthalten, machte ich geschwind meine Messe fertig. Ich gestehe recht gern, sagte ich zu Herrn Moreau, als ich sie ihm zur Durchsicht brachte, daß ein Schüler meiner Art sich an so etwas Wichtiges eigentlich noch nicht wagen sollte; aber ich habe nun einmal den festen Vorsatz nach Rom zu gehen, und dort weiter zu studiren. Meine Eltern wollen zwar, in Rücksicht meiner schwäch-

schwächlichen Gesundheit, nicht so recht daran; aber — und sollte ich auch zu Fuße gehen und mich hinbetteln müssen, so bin ich zur Reise ein für allemal fest entschlossen. Sehen Sie also diese Messe gefälligst durch. Ich verbinde damit den Zweck, dem Kapitel die Ueberzeugung zu geben, daß ich ihm nützlich sey, damit es meinem Vater die Summe lasse, die er für seine zahlreiche Familie so nothwendig braucht. — Er sahe sie in vier bis fünf Sitzungen mit mir gemeinschaftlich durch, verbesserte viele Kompositionsfehler, aber fand auch nicht einen, der gegen den Ausdruck gewesen wäre.

[Es sey mir erlaubt, die Erzählung durch eine etwas lange Anmerkung zu unterbrechen. Kann musikalischer Ausdruck bey solchen Fehlern bestehen? Und was ist Ausdruck? — Die vollständige Beantwortung dieser Fragen erforderte eine eigene Abhandlung; hier nur so viel. Ausdruck ist die getreue aber verschönerte Darstellung einer bestimmten Empfindung oder Idee. Ob Empfindung da ist, muß der leidenschaftliche Accent in der Melodie beweisen; aber zur vollkommenen treuen Darstellung derselben gehört nothwendig, daß die Harmonie und — der Rhythmus hinzukomme, als wodurch der Ausdruck erst Bestimmtheit und volle Wahrheit erhält, der sich des Empfindungs- und Vorstellungsvermögens der Zuhörer zugleich bemächtigt; wenigstens bleibt der Ausdruck ohne diese immer unzureichend und schwebend. Um dieß durch Sprache zu erläutern, um so mehr da hier von Texteswerten die Rede ist, so frägt sich: kann man Gedanken (denn von bloßen Worten kann nicht die Rede seyn) durch Tongemählde rein ausdrücken, wenn das Medium, wodurch der Tonsetzer spricht, (nicht das physische Medium der Töne, an sich, sondern ihr Verhältnis zu einander durch Melodie und Harmonie) nicht rein ist? So wenig, als man bestimmt spricht, wenn man

man falsche Gedanken gebraucht, oder unrichtig konstruirt und ohne Plan etwas vorher sagt, was man nachher sagen sollte, oder die Sprache des Gefühls auf Kosten der Vernunft gebraucht, welcher selbst der größte leidenschaftlichste Ausdruck nicht entgegen seyn darf, falls er schön bleiben soll. — Nun aber tritt eine eigene Erfahrung ein, die diesem entgegen zu seyn scheint. So wenig nehmlich die korrekteste Konstruktion der Töne und musikalischer Phrasen, nach dem Zweck eines vorgestellten Ganzen in der Idee des Künstlers, schon das hervorbringt, was man Leben und Ausdruck nennt, ja wohl im Gegentheil die größte Trockenheit in Werken damit bestehn, oder wohl gar die Folge davon seyn kann — eben so wenig kann manchen Produkten, welchen die harmonische Korrektheit in ziemlich hohem Grade abgeht, darum die Eigenschaft abgesprochen werden, welche die Musik überhaupt fordert, Objekte der Empfindungen darzustellen, und in andern dadurch wieder subjektiv beabsichtigte Empfindungen zu erregen. Sie sind, möchte man sagen, täuschenden Schaugerichten ähnlich, die durch ihre Form, welche einen scheinbar natürlichen Ausdruck hat, nicht allein der Menge, sondern auch wohl Kennern gefallen, und sie ergötzen und rühren. Woher kommt das? Von der Natur der Täuschungen. Wer weiß sich mehr alter Form zu bemächtigen und neue zu schaffen, als das Genie? Es greift sie aus dem Innersten der Natur heraus, und daher treffen sie, wenn auch nur flüchtig, auf den Sinn und die Phantasie jedes Menschen. Mit einer gewissen Gewalt den Sinn und der Phantasie aufgedrungen, oder ihnen angeschmeichelt, wirken solche Produkte um so stärker auf das Heer dunkler Empfindungen und reißen mit sich fort, was hinterher auch der beurtheilende Verstand dazu sagen mag. So kommt es, daß selbst der Kenner bestochen und berückt wird, ohne daß er es will und öfter selber weiß; und so kommt es, daß Kunstprodukte Glück machen, denen so vieles abgeht, was sie nach der

Forde-

Forderung der Kritik haben müßten, um als gute Werke, von wahrem ächten Werth, zu bestehen. Hieraus läßt sich zugleich die Gewalt der Mode, des Vorurtheils zugleich mit erklären, wobey so vieles noch hinzukommt, was die Nachfrage der Kenner nach dem Grunde solcher Glücksfälle überflüssig und undankbar macht. Die Empfindung der mehresten Menschen hat schon entschieden. — Freylich, wenns eins von Beiden, als Gegenstand des Genusses, seyn soll, strenge schulmäßige Richtigkeit und zugleich Frost und Empfindungsleere, oder aber Feuer und Wahrheit der Empfindung ohne genaue Korrektion in der Harmonie ꝛc., so möchte man sich lieber für das Letztere erklären. Was das ungeregelte Genie hervorbringt, bleibt immer in vielem Betracht dem vorzuziehen, was der pedantische Schulmeister mit mühseligem, mehr erdrückendem als erleichterndem Fleiße macht. Allein demungeachtet bleibt es eine ewige Wahrheit, daß nur beides: Genie und Fleiß, also reine Disciplin, verbunden mit wahrem Naturtalent, den Künstler macht, und Werke hervorbringt, die auf wahres, reines Vergnügen wirken, und daß nur der überall den wahren Ausdruck der Natur, sofern die schöne Kunst, als solche, Naturideale zum Objekte ihrer Darstellungen macht, treffen wird, der Alles beobachtet und in Einigung zu bringen weiß, was zu einer klassischen Korrektheit stempelt. Sonst sey ein Werk auch noch so scheinbar ausdrucksvoll, beym öftern Anschauen desselben, werde es nun gehört oder gelesen, wird es doch seinen Zweck nur halb erreichen, und wenn der Nimbus davon geflogen und Alles in seine Bestandtheile zerlegt ist, wird es für das erklärt werden, was es ist: Halbheit und Schein. Daß aber jedes wahrhaft schöne, ächt ausdrucksvolle Werk bey jeder Zergliederung gewinnen müsse, das lehrt die Erfahrung an allen klassischen Werken. Ich kann mich in Bezug des Vorigen eines Hinblicks auf

Pergo-

Pergolesi's Stabat mater nicht erwehren; mögen mir es doch seine Verehrer übel nehmen!]

Ich erinnere mich, daß er öfters auf das Versett: Qui tollis peccata mundi zurückkam. Wie finden Sie es? fragte ich ihn. — Wenn ich Ihnen rathen soll, so lassen Sie es nicht so, wie es hier ist. — Und warum nicht? — Weil man unmöglich glauben wird, daß es von Ihnen ist. — O das ist mir gleichgültig; hoffentlich halten Sie es für meine Arbeit, und das ist mir genug. —

[Wie wenn nun aber hier ebenfalls das Kunststück des bisarren Plagiats, wovon oben die Rede war, oder etwas dem Aehnliches angewendet gewesen wäre, und der geschickte Moreau so etwas geahndet, oder sich in der seltsam-künstlichen Zusammensetzung, bey seiner genauen Bekanntschaft mit den musikalischen Eigenschaften seines Eleven, nicht so recht hätte finden können, ohne ihn deshalb, des übrigen Guten wegen, durch eine unangenehme Vermuthung beleidigen zu wollen? — Der Verf. scheint doch manchmal nicht ganz klare Sache zu haben.]

So etwas giebt einen hinreichenden Beweis, daß die Natur einen Menschen, der sich einer Kunst widmet, zu welcher vorzüglich Phantasie erforderlich ist, zu allererst mit ihren Gaben ausgestattet haben müsse.

Der Kanonikus H. trug dem Kapitel meinen Wunsch vor, und besorgte die Aufführung meiner Messe bey einem bevorstehenden großen Feste. Wir wollen, sagte einer von ihnen, diesem jungen Menschen nicht entgegen seyn; aber ich bin im voraus überzeugt, daß, wenn er einmal fort seyn wird, wir ihn auf immer verloren haben werden. Man bewilligte mir eine Gratifikation.

Ich

Ich trug meine Messe zum Abbé J., der damals Direktor der Musik war. Auch er wollte sie nicht für meine Arbeit halten. Unterdeß mußte er doch daran und den Takt dazu schlagen, wobey er sorglos genug zu Werke ging; aber mein Vater war erster Violinist und von seinen Mitspielern geliebt. Als diese merkten, daß der Musikdirektor sichs um die Ausführung sehr wenig angelegen seyn ließ, so verdoppelten sie ihren Eifer, und nie ward daher ein Werk mit mehr Wärme ausgeführt. Die Messe gefiel, und man sagte nachher in der Stadt: wir haben das Lebewohl des jungen Gretry gehört.

Reise nach Rom.

Der Frühling rückte heran. Aber statt seines milden wohlthätigen Einflusses, verbreitete er vielmehr Trauer über unsere ganze Familie. Man traute mir nicht Stärke genug zu, die Beschwerden einer Fußreise von vier bis fünfhundert Lieues aushalten zu können. Meine gute Mutter hatte indeß so viel Muth, so viel Thränen es ihr auch kostete, an meinem kleinen Bedarf von Wäsche selber zu arbeiten. Von allen war ich der einzige, der frohen Muth übrig zu behalten schien. Ich mußte wohl die Miene des Entschlossenen annehmen, denn nur so konnte ich die Zustimmung meiner Eltern erhalten. Einen Tag brachte ich auf dem Lande bey meiner Großmutter zu. Der Abschied von ihr wurde mir am schwersten; denn bey ihrem hohen Alter durfte ich nicht darauf rechnen, sie je wieder zu sehen. Nie werde ich vergessen, wie sehr sie sich meinetwegen Zwang anthat. Lange sprach sie mit mir von meinen Pflichten gegen Gott, und legte mir die Sorge für meine Gesundheit ans Herz. Ohne Zweifel merkte sie, wie sehr ich mir Zwang anthat, muthig und entschlossen zu scheinen, und um diesen Muth nicht zu

schwächen,

schwächen, nahm sie ein heiteres Gesicht an, während ihre Thränen ihren wahren Gemüthszustand verriethen.

Ganz anderer Art war die Ermahnung, die ich von ihrem zweiten Manne erhielt. Nach Tische führte er mich in den Garten, und, indem er mir seinen Hut tief ins Gesicht hinein drückte, fragte er mich: Du hast doch Herz, Rodrigue? — Ich dächte ja, mein Großvater. — Nun, sagte er, und dabey suchte er in seinen Taschen umher, hier hast Du ein Geschenk von mir.“ Es waren zwey Pistolen, die er mir hinhielt. „Nimm Dich in Acht, sagte er, sie sind geladen; brauche sie nicht zur Unzeit, mein Sohn — Aber wenn Dich einer anfällt, so“ — — Her, lieber Großvater, ich will mich schon zu vertheidigen wissen. — „Nun dann; Posito ich setze den Fall, der Baum da wäre ein Räuber, der von Dir auf Leben und Tod die Börse verlangte, wie willst Du Dich nehmen?“ — Herr, werde ich ihm sagen, seyd Ihr in Noth, so will ich Euch gern mit Etwas beyspringen; aber Euch meine ganze Börse zu geben, in der gegenwärtigen Lage, worin ich bin, das wäre so viel, als wenn Ihr mein Leben selber von mir fordertet! — „Hilft nichts! antwortete mein Großvater, indem er auf den Baum hindeutete, Alles her, was Du hast!“ — Puff! schieße ich auf den Baum los. — „Er zieht den Säbel!“ schrie mein Großvater. — Paff! fiel der zweite Schuß. — Vor Schrecken außer sich stürzt meine Großmutter aus Fenster und schreyt: um Gotteswillen, was giebts! — Ey, ich schieße mich nur mit den Räubern herum, Großmama, war meine Antwort. Darauf steckte mir ihr Mann die

beiden Pistolen in die Tasche und wir gingen ganz wohlgemuth wieder herein.

Als ich wieder zu meinem Vater kam, erfuhr ich, daß der Führer, der mich nach Rom begleiten sollte, seine Abreise über acht Tage angesetzt hatte. Es war im März 1759, und ich war demnach achtzehn Jahr alt.

Dieser Mensch hieß Remacle, und wiewohl er schon sechzig Jahr alt war, so machte er doch die Tour von Lüttich nach Rom und zurück zweymal, bisweilen wohl gar dreymal im Jahre. Man kann nicht anders sagen, als daß er mit den jungen Leuten, die er hin- und zurückbegleitete, sehr honett umging; aber dabey war er ein sehr verschmitzter Schleichhändler. Die schönsten Brabanter Spitzen brachte er nach Italien und die jungen Studenten mußten nur den Vorwand hergeben, seinen Handel desto sicherer betreiben zu können. Von Rom brachte er denn wieder Reliquien und alte Pantoffeln vom Pabst zurück, womit er alle Nonnenklöster in Flandern und den gesammten Niederlanden versorgte. Dafür erhielt er denn Geld, Spitzen und Präsente allerhand Art. Er war reich und geizig zugleich. Wenn wir zu ihm sagten: Aber Remacle, willst Du denn bis an Dein seliges Ende Dich auf der Landstraße herumtreiben? so antwortete er mit einem wahren jüdischen Gesicht: Bey Gott! ich bin so reich nicht als man glaubt. Reise ich des Jahres nur einmal, so habe ich im Herbste eine Krankheit weg; und also immer vorwärts! Dieser sein Schleichhandel nöthigte ihn gewaltige Umwege zu nehmen, um die Oerter zu vermeiden, wo er sich verdächtig gemacht hatte, und sonach machte er, vorgeblich zur Erhaltung

seiner

seiner theuern Gesundheit, alljährlich an die zwey tausend Lieues mit einer Last von mehr als hundert Pfund auf dem Rücken.

Endlich rückte der Tag meiner Abreise, dem ich ungeduldig entgegen harrte, heran; denn die ganzen acht Tage über hatte ich nichts als Thränen gesehen, nichts als Seufzer gehört. Der fürchterliche Remacle kam richtig zur gesetzten Zeit, es war ein Uhr Nachmittags, und seine Erscheinung war für meine Familie ein wahrer Donnerschlag. Ich ließ ihm aber nicht viel Zeit zum Plaudern, langte hurtig nach meinem Felleisen, warf es über die Schulter, kniete mit gefalteten Händen vor meinen Eltern nieder, und bat sie um ihren Segen. Und als sie: Gott segne Dich, mein liebes Kind! gesagt hatten, war ich ihnen aus den Augen. Unsre Nachbarn standen vor ihren Thüren, um mich abreisen zu sehen. Ich winkte ihnen, mich nicht weiter aufzuhalten, und mein alter Mentor, der hinter mir drein ging, rief ihnen allen zu: Seyd unbesorgt, ich werde mich seiner schon annehmen!

Welch einen tiefen Eindruck machten auf mich die Thränen meiner Mutter, insonderheit aber meines Vaters! Wie vermöchte ich zu schildern, welch eine rührende Empfindung ein so frommes Bild in mir hervorbrachte, als ich zu guter Letzt noch Beider so ehrwürdiges Gesicht voller Todesblässe, und ihren Arm gen Himmel erhoben erblickte, um mir Segen von oben herab zu erflehen. Wie ich mich wieder fassen konnte, da flossen mir heiße Thränen vom Gesicht und ich rief überlaut: O mein Gott, gieb doch, daß ich dereinst die Stütze und der Trost meiner armen Eltern seyn möge!

[Die nachfolgende Stelle ist zu schön und läßt uns unsern Verfasser zu lieb gewinnen, als daß ich es über mich hätte erhalten können, sie darum unübersetzt zu lassen, weil sie gar keinen Bezug auf Musik oder auch nur auf das Leben des Künstlers hat. Soll uns Gretry nicht gern auch als Mensch interessiren?]

Diese Eltern = diese Kindesliebe ist wohl unstreitig allen, selbst den verhärtetsten Seelen eingegraben. Allein wie wenig wissen unsere vornehmen Leute davon, wie unendlich lebhafter und inniger dieses ehrwürdige Gefühl bey honetten Bürgersleuten zumal in Ländern ist, wo noch nicht der alles verheerende Luxus und die Verschwendungssucht eine scharfe Grenzlinie zwischen Eltern und Kindern gezogen haben! Die Gewohnheit auf das engste mit einander zu leben, sich an demselben Feuer zu wärmen, aus dem nämlichen Gefäße zu trinken, aus Einer Schüssel zu essen, würde dem verkünstelten Sinne der großen Welt, den sie wohl auch gern Natur nennen möchte, freylich nicht behagen. Aber welch eine schöne, freundliche Gewohnheit ist das! Mit welchem Entzücken hänge ich an der Erinnerung dieser alten guten Zeit! Dieses innige Beysammenseyn hat mir die unsterbliche Liebe eingeflößt, die ich für den Urheber meines Daseyns empfinde. Wo ist der Vater, der, wenn er täglich unter den Augen seiner Kinder leben muß, sich nicht zusammen nimmt? Wo das Kind, dem an der Liebe seiner Eltern liegt, das sich oft in ihrem Beyseyn vergessen wird? Ein Hofmeister, wird man sagen, hat elterliche Autorität. Ganz wohl; aber wird sie ihm auch eben so natürlich zugestanden? O die Natur behauptet überall ihre Rechte, und ein Kind von sieben Jahren räsonnirt schon so: „dem Lehrer muß ich gehorchen, weil

weil er für die Mühe, die er sich um mich giebt, bezahlt wird. Ihm ist seiner selbst, seiner Lage und seiner Ehre wegen daran gelegen, daß ich meine Pflicht erfülle; ein anderes Interesse giebts für ihn nicht. Aber ganz anders ists mit meinem Vater. Der ist mein Gott auf Erden, mich liebt er am mehresten auf der Welt, sein Wille ist rein, und Alles sagt mir, daß seine Vernunft Gesetz für mich ist." — So wird man durch natürlichen Gehorsam zum Menschen gebildet. Gezwungene Folgsamkeit macht Sklaven, und den Menschen, der nur ehrlich ist, weil er vor dem Anblick der Gesetze zittert, achte ich um nichts höher, als den Böse-wicht, der sie vorsetzlich bricht.

Mein alter Mentor führte mich nach seinen, drey Lieues von Lüttich gelegenen Dorfe, wo ich noch zwey Studenten antraf, die unserer in eben der Absicht warteten. Der eine war ein Abbé. Er schien mir sehr kränklich, und der Anblick dieses winzigen Wanderers erhob meinen Muth. Der andere war ein junger Chirurgus, munter, lustig, ein wahrer Hans ohne Sorge, von dem ich mir viel Vergnügen auf der Reise versprach, worin ich nicht irrte. Wir machten bald Freundschaft mit einander. Er sagte mir ins Ohr: unser jämmerliche Abbé da, mit der langen Physionomie, wird mit seinen niedlichen Füßchen — sie waren ungewöhnlich lang — nicht weiter kommen als fünf und zwanzig Lieues, und Sie, setzte er lächelnd hinzu, nur funfzig. Das thut mir leid, denn ich habe Sie jetzt schon lieb gewonnen. Wir wollen sehen, sagt' ich.

Den andern Tag brach unsre Karavane Morgens um fünf Uhr auf, der obsolete Remacle, der Abbé, der Chirurgus und ich, und noch ein großer Bauerjunge, Namens

Baptiste, den er in Lohn und Brod hatte. Wir machten zehn Lieues quer durch den Ardennenwald. Unser Abbe' aß den Abend nichts, wir aber desto mehr. Es sollte mir leid thun, sagte der Chirurgus, wenn er nicht seine fünf und zwanzig Meilen macht, denn die habe ich ihm bestimmt. — Den folgenden Tag gings wieder so. Unsere Arriergarde, der Abbe', kam erst lange hinterdrein an Ort und Stelle, erschöpft und ermattet. Mit bittern Thränen sagte er, nachdem er sich etwas erhohlt hatte, er fühle sich zu schwach, uns zu folgen, er wolle hier einige Tage im Wirthshause bleiben, um seine wunden Füsse zu heilen, und dann zu seinem Vater zurückkehren. Seine Thränen verdoppelten sich, da er der traurigen Ueberraschung gedachte, die er seinen Eltern machen würde, die ihn kaum noch bey seiner Abreise mit Geschenken und Segenswünschen überhäuft hatten, und vor denen er nicht ohne Schaamgefühl so frühe wieder erscheinen könne. Indeß tröstete ihn Remacle damit, daß er nicht der erste Student aus Lüttich sey, der ihn auf der Reise verlassen, und nannte ihm ihre Namen. Wie viel, fragte unser Schalk den Führer, haben wir denn nun gemacht? Gestern zehn, heut eben so viel, und die drey von der Stadt nach meinem Dorfe, machen drey und zwanzig. Indem flüsterte jener mir ins Ohr: es fehlen nur noch zwey daran, ich möchte toll werden. Man ging zu Bette.

Sollte man glauben, daß unser Chirurgus den Abbe' bis in seine Kammer verfolgte, und ihn glücklich dahin brachte, morgen wieder mitzugehen? Er untersuchte seine Füße, verband ihm die Wunden, und statt den andern Tag den Abbe' im Bette zu finden, stand er völlig angekleidet da, mit dem Packet auf dem Rücken, und der kleine Scha-

denfroh gab ihm den Arm, um ihn die Treppe hinab zu geleiten. Der arme Schelm machte, unterstützt von seinem kleinen Kammerad, wirklich noch seine drey Meilen mit; aber als er wieder an einem Orte war, wo wir Frühstück einnahmen, da verließ ihn alle Kraft und alle Hoffnung, uns weiter folgen zu können. Ich fuhr zornig auf den Chirurgus los. Gieb Dir keine Mühe böse zu seyn, sagte er; er hat seine fünf und zwanzig Meilen gemacht, und nun mag er bleiben wo er will. Unser Abbe' legte sich ins Bette und wir verließen ihn mit dem guten Rath, sich ein Pferd zu miethen und darauf nach Hause zu reiten.

Zur Strafe für seine Schadenfreude gings unserm Chirurgus am folgenden Abend um nichts besser. Er konnte kaum noch von der Stelle. Unterdeß ermannte ich mich und es ging mit mir ganz leidlich. Den Tag darauf ward's freylich ärger; aber als wir erst in Trier waren, waren wir schon gegen Wetter und Ermüdung abgehärtet und befanden uns nun wohl.

Als wir einmal in einem Wirthshaus aßen, that die Wirthin, eine wohlgenährte Deutsche, überaus zärtlich zu mir. Sie bediente mich selber bey Tische, und brachte mir ganz allein ein herrliches Stück Pastete und ein Glas Liqueur, das sie selber mir zum Munde führte. Man zog mich darüber auf, und ich wußte selbst nicht, was ich daraus machen sollte. Als wir aber fortgingen, kam sie gar mit offenen Armen auf mich zu, drückte mich an ihre Brust und sagte mir mit thränenden Augen tausend Dinge auf deutsch, wovon ich kein Wort verstand. Sie rührte mich diese gute Frau; aber mein Hasenfuß machte sich weidlich über mich lustig. Durch unsern Führer, der hinten nach

kam, erhielten wir endlich Aufschluß darüber. Ich hätte mit ihrem Sohne eine sprechende Aehnlichkeit, der vor einigen Tagen erst des Studirens wegen nach Trier gegangen war. Mit vieler Liebe hatte sie mich ihm noch auf die Seele gebunden, und sogar sich erkundiget, ob ich auch zu meiner vorhabenden Reise keinen Mangel an Gelde litte.

Unser Zug ging ziemlich langsam vorwärts. *) Unterdeß machte uns der Chirurgus durch seine Schwänke die Beschwerlichkeiten oft leicht genug. Nur waren sie manchmal etwas zu starker Art.

Wir waren in der Gegend um Trient und ruhten aus, und harrten des Abendbrodes. Während dem benutzte er die Zeit, um nach seiner löblichen Art, die Zimmer durchzuschnüffeln und die Wirthsmädchen abzuküssen. Daran war nun eben nichts Uebles. Aber wider Vermuthen setzte man uns Gerichte auf, die unser Führer nicht verlangt hatte, und mehrere Bouteillen sehr guten ausländischen Weines. Unser Patron sahe dabey nach lauter Geheimniß aus, und spaßhaft machte er die Bemerkung, er gliche Zug für Zug dem jungen Manne, den die Wirthin so eben verloren habe. Wir waren doch neugierig zu sehen, wo das hinauslaufen sollte, und siehe da, wir finden die Wirthin sammt ihrem jungen Manne von achtzig Jahren; ihm hatte er zwey Zähne ausgenommen, und ihr, die auch nicht mehr jung war, zur Ader gelassen, so auch einem jungen Mädchen, das die Gelbsucht hatte. Schändlicher Mensch! rief ich, ver-

*) Das sieht man, selbst bey den vielen Abkürzungen.

verstehst Du genug schon von Deinem Metier, um Deine Hand an einen Greis und eine alte Frau zu legen, die beide nahe am Grabe sind? — Ah was, sagte er, was ist da weiter? Muß ich nicht Uebung haben? — Schweig, Du Henker! antwortete ich, und wenn Du noch einmal so etwas probirst, so lassen wir Dich im Stich.

Schon waren wir durch einen Theil der östreichischen Staaten, als unser Begleiter uns den Vorschlag that, einen Umweg von zwey Meilen zu nehmen, um uns, sagte er, den Anblick eines prächtigen Klosters, dessen Name mir entfallen ist, zu verschaffen. Es schien ihm zu viel daran gelegen zu seyn, als daß man seine Gefälligkeit für uneigennützig hätte halten können. Als wir da waren, schlug er uns vor, wir möchten uns in der Kirche, den Wohngebäuden und Gärten umsehen, er wolle uns hernach wieder in einem großen Saale treffen, den er uns zeigte, und worin wir viel Leute beiderley Geschlechts sahen. Das thaten wir, und kamen endlich wirklich wieder in dem Saale zusammen, wo man die christliche Milde auf eine so sonderbare Art übte, daß ich nicht daran glauben würde, hätte ich es nicht mit eigenen Augen gesehen. Man vertheilte die Speisen. Ein dicker, äußerst brutaler Mensch, der dabey den Vorsitz hatte, schlug die Männer, stieß gröblich Weiber und Kinder, und sah eher darnach aus, seine Leute umbringen, als sie mit Speise erquicken und am Leben erhalten zu wollen. So eben hatte er einen Franzosen, der ihn um Hülfe ansprach, übel angelassen, als er uns bemerkte, und auf französisch fragte: wir ständen wohl nur hier aus Neugier. Es ist wahr, sagt' ich, ehrwürdiger Vater, wir kommen nicht aus Noth hierher; die Schönheit Ihres Klosters, und

vor allen Dingen der Wunsch die Freystatt zu sehen, wo der unglückliche Wanderer mit so vieler Menschlichkeit aufgenommen wird, hat uns hierher gezogen und uns einen Umweg machen lassen. Machen Sie — nehmen Sie's nicht übel, daß ich darnach frage — alle Tage so viel Glückliche, als ich so eben hier sehe? Ihr Amt ist in der That das Amt eines Trostengels. Was müssen diese Opfer des Elendes den Stifter dieses Klosters, der Sie so reichlich bedacht hat, und vor allen Sie, ehrwürdiger Vater, segnen, der Sie so ganz in seinem reinen milden Sinne handeln!

Der Mönch, ergrimmt über diese Persiflage, hieß uns zum Saal herausgehen. Durch seine Drohungen erhitzt las ich ihm mit erhöhter Stimme einen langen Text, *) und somit gingen wir von dannen. Remacle, der von unserer Visite bey den Mönchen eben nicht sehr erbaut war, suchte in aller Eil die Landstraße zu gewinnen.

Wir durchstrichen Tyrol, und hörten oft den Donner der Lauinen, den ein immerwährendes Echo unendlich vervielfältigte. Alles kam mir original und romantisch in diesem gebirgigten Lande vor. Die Weiber schienen mir von einer reizenden Gestalt, von feinen und zarten Gesichtszügen, die nur leider zum Theil von einer Art von großem tiefen Turban unkenntlich gemacht wurden. Ungern verzieh ich ihnen ihre enormen wollenen Strümpfe, die wie dicke Pelz-

*) Der in einer langen deklamatorischen Periode zu lesen ist, und vermuthlich eben so wenig wahr seyn wird, als das Vorhergehende.

Pelzstiefeln aussahen; unterdeß wenn man weiß, daß dieser Anzug ein schlankes Hirschbeinchen, weiß wie Hermelin, vor der Kälte schützen muß, so möchte man die Tyroler beneiden, die allein (?) die Ehre haben, solche Beine entkleidet zu sehen. Sie haben eine niedliche Taille, und die beiden Extremitäten des Körpers, der große Kopfaufsatz und die Stiefeln, die auf den ersten Anblick so zu entstellen scheinen, geben ihnen vielmehr ein so lüsternes Ansehen, das sie nur um so koketter darin aussehen. So herrscht Schönheit überall, und keine Tracht vermag ihre Reize zu verdunkeln.

Ein Ereigniß trug viel dazu bey, die Achtung, die unser Führer mir bezeigte, noch um ein Ziemliches zu erhöhen. Als wir uns einer kleinen Burg näherten, bemerkte ich an seinem Betragen und veränderten Gesicht, daß irgend eine Vorstellung ihn beunruhigte. Ich fragte ihn um die Ursach davon. Ach ich wollte, sagte er, es wäre erst morgen! Der Grund seiner Unruhe ward mir mit einemmal klar, und ich sahe, daß wir jetzt alle unsere Klugheit nöthig hatten. Er ermahnte mich, nur immer ganz kurz auf die Fragen zu antworten, die man in dem Orte seinetwegen an mich thun würde, und nichts von unserm Umwege merken zu lassen.

Wir kommen an. Man führt uns in einen großen Saal, wo eine Menge Reisiger auf Bänken umhersaßen. Ihr Schweigen, ihre langweilige Stille, der Anblick des Orts, Alles das gewährte eine traurige Scene. Remacle pflanzte sich in einen Winkel und stellte seinen enormen Schnappsack zu seinen Füßen hin. Bald darauf traten

vier

vier Zollbediente herein, die ich nach Remacles Miene dafür gehalten haben würde, wenn ich sie nicht schon ohnedieß dafür erkannt hätte. Einer ging gerade auf das Packet unsers Führers los, und fand es, wie er sagte, sehr schwer und unförmlich. Remacle stand auf, den Hut in der Hand, indem er auf deutsch sagte: er sey der Führer dieser beiden jungen Leute, die ihrer Studien wegen nach Rom gingen. Sogleich kam der Häscher mit den Worten auf mich zu: Sie sind noch ziemlich jung und mager, mein Herr, um eine so große Reise zu machen. — O was das betrifft, so ersetzt der Muth meine Kräfte und meine Begierde, etwas zu lernen, ist desto größer. — Was treiben Sie für eine Wissenschaft? — Ich bin musikalischer Kompositeur, mein Herr, und als solcher schon ziemlich bekannt im Lütticher Lande. — Der Teufel, sagte er lächelnd, und nahm neben mir Platz. Seine Mitbrüder näherten sich mir ebenfalls und addressirten mir allerley Fragen, wofür ich ihnen lächerliche Antworten wieder zurück gab, so daß Remacle Zeit genug gewann, sich wieder zu sammlen. Ja er fühlte sich bald stark genug, einen verwegenen Meisterstreich auszuführen. Er öffnete seinen Sack vor aller Augen, zog seine Lumpen und Wäsche hervor, einen halb angestrickten Strumpf und einen großen Knäuel Wolle, den er auf sein Knie zurecht legte, und worauf er ganz ruhig zu stricken anfing. Sein Knie mußte indeß wohl nicht so im Ruhestande seyn, denn der Knäuel fiel herab und rollte dem Kommis zwischen die Beine. Remacle machte ein verzweifeltes Gesicht. Ich aber stand ganz gemächlich auf und schob ihm seinen Knäuel mit dem Fuße wieder zu, während ich eine Bouteille Wein präsentirte, die diese Herren

auch

auch ohne Umstände annahmen. Um die Diversion kom=plet zu machen, rief ich den kleinen Chirurgus herbey, den ich ihnen als sehr geschickt in seiner Kunst vorstellte. Da es diesem nun wirklich um Uebung zu thun war, so bot er ihnen, ihren Weibern und Kindern seine Dienste an, aber sie benutzten sie nicht so wie meinen Wein. Und als nun die Flasche aus war, trollten sich die Herren, ohne irgend Jemanden etwas Leides gethan zu haben, und im Herausgehen wiederholten sie in halb deutschem, halb französischem Jargon, daß wir beaucoup aimable junge Leute wären.

Sogleich kam Remacle zu mir, drückte mir die Hand und gab mir durch Blicke zu verstehen, wie sehr er mir verbunden sey. Darauf bestellte er ein herrliches Abend=essen und vom besten Wein, und konnte während dem Essen gar nicht aufhören, meine Klugheit herauszustreichen. Sie sehen, sagte ich, als wir gegessen hatten, daß wir's gut mit Ihnen meinen; jetzt sagen Sie uns auch, was es mit dem wollenen Knäuel für eine Bewandnis hat. Gleich, sagte er, denn nun habe ich vor Ihnen kein Geheimnis mehr, und dabey rollte er ungefähr einen Zoll breit Wolle ab, und da kamen denn die herrlichsten flandrischen Spitzen zum Vorschein, die zum Schmuck für die Chorhemde (Rochetti) der Kardinäle bestimmt waren. Ah! mein Freund, hätte ich das Unglück mit ansehen müssen, wenn mein Knäuel den Häschern in die Hände gefallen wäre, des Todes hätte ich auf der Stelle seyn müssen. — Nun wenn das ist, sagte ich, so ists nur gut, daß ich Ihnen das Leben durch einen Fußtritt gerettet habe.

Den andern Tag standen wir nach einer vortrefflich durchschlafenen Nacht mit heiterm Sinne wieder auf, und als die Sonne aufging, hatten wir schon drey Meilen zurückgelegt, und nach einigen Tagen waren wir in Italien. Kein Felsen, keine kalte Witterung mehr; es war, als wenn die Natur mit einemmal eine andere Gestalt angenommen hätte. Wie glücklich machte mich der plötzliche Anblick von blumenreichen Wiesen! Es war, als wenn ein wohlthätiger Genius uns von der Erde in den Himmel versetzt hätte. Ich bat unsern Begleiter mir einen Augenblick den Genuß dieses herrlichen Anblicks zu gönnen; aber wie war ich erst entzückt, als ich zum erstenmal in meinem Leben italienische Landesgesänge hörte! Es war eine herrliche Weiberstimme die ich hörte, und sie setzte mich durch ihre melodischen Accente außer mich. Die sanfte und empfindungsvolle Stimme, diese fast durchgehends wehmüthigen Accente, welche ein glühender Sinn unter heißen Himmelsstrichen erzeugt, diesen Reiz des seelenvollen Gesanges, den ich aus so weiter Ferne aufsuchte, und um dessentwillen ich so vieles verlassen hatte — dieß Alles fand ich hier in einer einfachen Bäuerin.

Auf unserm Strich durch Italien begegnete uns weiter nichts Merkwürdiges. Die reichen und mannigfaltigen Ebenen im Mailändischen zogen mich sehr an. Die Stadt Florenz schien mir ein herrlicher Aufenthalt. In südlichen Ländern überhaupt hat die Natur ein ganz anderes Leben, und wer von Norden zum erstenmal dorthin kommt, kann sich der Bewunderung unmöglich enthalten.

Die nördlichen Gegenden von Europa haben keinen einzigen Künstler von Bedeutung aufzuweisen, der sich nicht mehr oder weniger in Italien aufgehalten hätte.

[Kein Bach, ausser dem englischen, kein Benda, ausser dem Gothaer, war je in Italien. Auch Haydn war, so viel ich weiß, nie in Italien; wenigstens hat er, wie die meisten unsrer Instrumentalkomponisten, nichts von dem, was sie groß und berühmt gemacht, aus Italien geholt. Daß aber im Allgemeinen genommen, dieses und das Händelsche Chor das Einzige ist, was unsre Kunst nicht aus Italien erhalten hat, das läßt sich wohl mit ziemlicher Gewißheit annehmen.]

Es scheint als wenn er diesem ausschließend begünstigten Klima einen Tribut schuldig wäre, das ihm denselben wiederum mit Ruhm vergilt. Wer nur auf Geist und Verstand ausgeht, der hat in Italien nichts zu suchen. Die Logik in heißen Ländern besteht in Ausbrüchen des Genies, das Form und Subtilität verschmäht. Der Nordländer, der mitten unter diesen feurigen Sprudelköpfen gelebt hat, sage, ob sie ihn nicht zur Begeisterung mit fortgerissen, ob er ihnen nicht das Feuer verdanke, das er in sein Vaterland zurückbringt, und welchem er seine glücklichsten Arbeiten verdankt!

Dreißig oder vierzig (italienische) Meilen von Rom sagte unser Begleiter, daß er uns nun verlassen und vielen Geschäften nachgehen müsse, die er um die Hauptstadt herum abzuthun habe, wo er erst acht Tage nach uns eintreffen könne; wir möchten nur sobald als möglich in dem College einsprechen, denn er habe vergessen uns zu sagen,

daß

zwey unſerer Landsleute vor uns in gleicher Abſicht nach Rom gegangen wären, und wahrſcheinlich nur noch zwey Stellen vakant wären, die gewöhnlich den Zuerſtkommenden ertheilt würden. Wir mietheten denn alſo ein Fuhrwerk und reiſeten allein weiter.

Aufent-

Aufenthalt in Rom.

Der Anblick Roms machte einen starken Eindruck auf mich. Es war gerade an einem Sonntag Nachmittag, als wir ankamen, und die sanfte milde Frühlingswärme stimmte die Seele zur Melancholie. Dazu kam der Anblick einer unendlichen Menge von Wagen, die mit schönen Damen angefüllt waren, die das Italienische unstreitig sehr viel besser sangen, als meine kleine Bäuerin, und man wird daher begreifen, daß meine Phantasie sich einer süßen trunkenen Selbstvergessenheit überließ. Noch oft bin ich seitdem vor das Volksthor (porta del popolo) gegangen, um mich des Vergnügens, das ich damals zum erstenmale so lebhaft empfand, von neuem wieder zu erinnern.

Wir Beide sowohl, als auch die zwey jungen Leute, von welchen unser Begleiter gesagt hatte, und die zwey Tage nach uns eintrafen, wurden im Kollegio aufgenommen.

[Dieses wohlthätige Institut hatte ein Lütticher, Namens Darcis, für seine Landsleute gestiftet, die in Rom die Rechtsgelahrtheit, Medicin, Chirurgie, Musik, Malerey, Bau- und Bildhauerkunst studiren wollten. Sie waren in achtzehn Zimmern vertheilt, und wurden, den

Unterricht in der Stadt ausgenommen, den jeder auf seine Kosten bestreiten mußte, in allem Uebrigen frey gehalten. Fünf Jahre war die bestimmte Zeit ihres Aufenthalts. Sie mußten aber noch unter dreißig Jahre alt seyn; auch war eine Bedingung, daß sie als Abbés gekleidet gehen mußten. Das Gebäude lag auf der piazza d'oro beym Corso. Das Institut wird aber nun wohl, wie so vieles Andere, zu Grunde gegangen seyn.]

Es waren nur zwey Plätze offen, wie Remacle ganz richtig gesagt hatte, aber da wir gute Empfehlungen hatten, so nahm man uns alle vier auf, und vertheilte uns in zwey Zimmer. Ich durchlief alle große Prachtgebäude und Kirchen mit einem Eifer, wie man ihn sich von einem jungen Menschen vorstellen kann, der die Meisterwerke, die seine Phantasie ihm so lange vorgebildet hatte, nun mit einemmale vor sich sieht. Kein Tag verging, an welchem ich nicht Kirchenmusiken beygewohnt hätte. Casali, Orisichio, der Abt Lustrini und Joanini de Violoncello waren damals die berühmtesten Kapellmeister. Der erste hatte sehr viel Einfachheit und Anmuth, auch war er von einer sehr angenehmen Figur. Ich gewann für ihn viel Achtung und ich machte mir Hoffnung, ihn zum Lehrer bekommen zu können. Der andere war in seinen Arbeiten viel genauer und strenger, und seine Musik hatte weit mehr Wahrheit des Ausdrucks; aber sein saures Gesicht und sein Air von Wichtigkeit, das er bey der Ausführung seiner Sachen annahm, ließ mich jenen vorziehen. Der letztere, ein Schüler von Orisichio, dessen Styl er auch angenommen hatte, war im geringsten nicht ohne Verdienst. Seine Kirchenmusik hatte ganz noch die alte strenge Einfalt und Würde.

Meine

Meine Lebensweise war nicht von der Art, wie ein Nordländer sie in warmen Ländern führen sollte, zumal wenn er von Natur nicht stärker ist, als ich. Ich hatte so heftige Paroxysmen, daß ich mich erinnere, meiner Mutter im darauf folgenden December geschrieben zu haben, daß ich nur von Einem Betttuche bedeckt schliefe. Ich schrieb dieß Phänomen dem heißen Klima zu, und alle diese Hitze war nur in meinem Blute und meinem Gehirn. Die Folgen meiner beschwerlichen Reise und meiner unaufhörlichen erhitzenden Wanderungen, die herrlichen Ueberreste des Alterthums zu sehen, waren, daß ich ein heftiges Fieber bekam. Bey dem zweiten Besuch schon sagte mir der Arzt aus dem Kollegium, eine wahre alte Nachteule, Namens Pizelli: bisogna confessarsi, Sie müssen beichten. Ich entrüstete mich über diese Zumuthung, da ich mich nicht so krank wußte; unterdeß bedeutete man mir, daß in Rom alle Aerzte, bey Strafe der Exkommunikation, die Verpflichtung auf sich haben, jeden Kranken, der nur zwey Tage hinter einander das Fieber hat, beichten zu lassen, welche Gewohnheit so übel nicht ist, da gefährliche Kranke durch den plötzlichen, ungewohnten Anblick des Beichtvaters nur zu oft schlechter werden. Zwey Monate dauerte mein dreytägiges Fieber, und ich brannte vor Begierde, meine Studien anzufangen. Diese Zeit hielt ich, bey dem mir bestimmten Termin von nur fünf Jahren, für einen sehr wichtigen Verlust in Absicht meiner Bildung.

Ich lernte einen Organisten kennen, der mich versicherte gute Schüler für das Klavier und die Komposition gezogen zu haben. Ohne große Ueberlegung anzustellen, nahm ich ihn an, fand aber nach sechs bis acht Monaten, daß ich

keinen großen Nutzen von ihm hatte. Seine Applikatur war unnatürlich, und seine Art Kompositionsfehler zu verbessern, zu pedantisch und trocken. Bey Veranlassung eines heftigen Wortwechsels unter uns, nahm ich mir vor, ihn aufzugeben, aber die Vorstellung, daß er nun glauben möchte, ich müßte nun, so wie ich da wäre, ohne ihn ein Ignorant bleiben, hielt mich zurück. Ich nahm mir vor, ihn zu beschämen. Zu dem Ende gab ich vor, ich hätte mir das Bein gestoßen, und blieb sechs Wochen lang zu Hause, wo ich nichts that als Klavierspielen und Fugenschreiben vom Morgen bis zum Abend. Ich besaß eine Fugensammlung von Durante; die spielte ich unaufhörlich durch, und suchte die meinigen nach diesen zu arbeiten. Endlich ging ich wieder zu meinem Lehrmeister. Ach! mein armer Freund, rief er mir entgegen, Sie haben viel Zeit verloren, viel Zeit! Wir werden wieder von vorn anfangen müssen. — Das wird nicht nöthig seyn, sagte ich; ich hatte zwar einen schlimmen Fuß, aber mein Kopf war gesund. Da ist eine Sammlung Sonaten von Durante, die ich brav durchstudirt, und hier sind drey lange Fugen, die ich mit einigem Fleiß gemacht habe. — Er fing an überlaut zu lachen; nun so wollen wir denn an unser Klavier gehen. Ich spielte alle Sonaten der Reihe nach ohne Anstoß her, während dem er alle Augenblick ausrief: Bravo, bravo Monsiou! bravo signor Andrea! Ohne mir ein Wort zu sagen, stand er auf und rief Frau und Kinder herbey. Da kommt und seht das Wunder! er spielt Klavier zum Bewundern, und er wußte vorher so viel wie Nichts. Das kann kein anderer als Madonna santissima bewirkt haben. — Ich mußte noch einmal zu ihrer großen Freude spielen. Nun

wollen wir doch sehen, sagte er, was an den Fugen ist; das will am mehresten sagen, und damit nahm er mein Heft in die Hand. Sollte man glauben, daß auch nicht ein einziger Fehler darin war? Mit thränenden Augen rief der arme Schelm einmal über das andere aus: O Dio, o Dio santissimo! — questo è un prodiggio da vero.

Ich ging gar sehr zufrieden von ihm, beschloß aber zugleich nie wieder hinzugehen. Denn statt daß meine Progressen eine natürliche Folge seiner Lektionen hätten seyn sollen, mußte ich mir vielmehr die größte Mühe von der Welt geben, sie wieder zu vergessen. Mein Lebenlang habe ich an den Folgen seiner schlechten Grundsätze in Absicht der Fingersetzung, worauf in der That bey Eleven auf dem Klaviere sehr viel ankommt, zu leiden gehabt. Seitdem habe ich die seltsame Gewohnheit angenommen, meine Gedanken auf dem Klaviere dergestalt zu probiren, daß ich eine Prise Tabak zwischen den Fingern halte,

[Dieß ist die Gewohnheit aller schlechten Akkompagnisten und Singemeister in Italien. Reichardt erzählt in den Briefen über Italien, welche die musikalische Monatschrift lieferte, wie er in einem der ersten Conservatorien in Neapel den Singelehrer, der eigentlich ein invalider Trompeter war, im Jahre 1790 so akkompagniren fand. Es lassen sich aber auch nur die harmonischen Sätze schlechter italienischer Komponisten und Gretry's so abfertigen.]

und mit drey Fingern der rechten Hand spiele, so daß ich, wenn ich die beiden andern dazu nehme, sogar nicht von der Stelle kann. Gleichwohl soll ich meine Musik darauf besser spielen, als irgend jemand, wovon unstreitig nur die Wahrheit des Ausdrucks, welche die schlechte Ausführung ersetzt, der Grund seyn kann.

Es sollen viele das Talent haben, vollkommen richtig und genau vom Blatte spielen zu können. Mir ist die Erscheinung nie vorgekommen,

[Goldberg und Palschow spielten nicht nur schwere Klavier-Sachen vollkommen richtig vom Blatte, sondern sogar auch vom umgekehrten Blatte. Auch von Neruda, einem großen Violinisten, wird dieß erzählt.]

die Musik müßte denn sehr leicht gewesen seyn oder mit einer andern Aehnlichkeit gehabt haben. Wenn jemand darin eine Ehre sucht, Alles auf den ersten Blick zu spielen, so setzt das allerdings den gehörigen Grad von Dreistigkeit voraus, den nur die Sicherheit des guten Ausgangs geben kann; aber dem Komponisten des Stücks selber und nicht den Zuhörern müßte man durchaus Genüge leisten, die den wahren Ausdruck eines von ihnen ungekannten Werkes nicht kennen können und etwas für gut vorgetragen halten, wenn es nur dreist ausgeführt wird. — In Genf traf ich einmal ein Kind, das Alles vom Blatte spielte. Als sein Vater mir in großer Gesellschaft sagte: ich möchte, um das Talent seines Sohnes außer allen Zweifel zu setzen, ihm zu morgen einen sehr schweren Sonatensatz komponiren, so machte ich für ihn ein Allegro in B moll, schwer genug ohne gesucht und chikanirend zu seyn. Der Knabe exekutirte es wirklich, und Alles, außer mir, schrie Wunder über Wunder. Es ist wahr, er hatte nicht im geringsten angestoßen, aber, indem er sich an die Modulation hielt, hatte er eine Menge anderer Passagen, als ich hingeschrieben hatte, untergeschoben.

Ich säumte nicht mich Herrn Casali präsentiren zu lassen. Der Titel eines Eleven vom Signor ** war in

seinen

seinen Augen nicht sehr empfehlend, ich mußte also, und das nun schon zum drittenmale, die ersten Elemente der Komposition von neuem wieder anfangen.

Wenn man einen andern Lehrer nimmt, so thut man wohl, wenn man mit ihm die ersten Principien noch einmal durchgeht; denn so bekommt man desto eher eine deutliche Uebersicht von der ganzen Methode, die er befolgt. Man rückt zwar schneller vorwärts, indem man bekannte Dinge schon zum Grunde legt; aber während dem Studiren stößt man doch auf Sachen, die eine Verfahrungsart voraussetzen, mit welcher man schon bekannt seyn muß, um seinen neuen Lehrer ganz mit Nutzen zu fassen. Ueberhaupt habe ich schon oft den Gedanken gehabt, daß man bey jedem Kursus von Unterricht, welche Gegenstände er auch betreffe, nicht immer denselben Lehrer behalten solle; denn man wird manchmal erst nur spät gewahr, wozu die Natur uns bestimmt hat. Das Genie entwickelt sich nur bey mannigfaltiger Methode und verschiedenartigen Principien.

[Ist einseitig. Vielerley Methoden können und müssen verwirren, und Eine gute vermag am sichersten zum Ziele zu führen, um viel Zeit und vergebliche Mühe zu ersparen. Es scheint, als wenn Gretry nur seinem eigenen Genie habe im Vorbeygehen ein Kompliment machen, und dem Vorwurfe, als habe ein so verkehrter und abgerissener Studienplan seiner wahren Kunstbildung nachtheilig seyn müssen, auf eine gute Art begegnen wollen.]

Unser Genie, denn jeder hat sein besonderes (der Art und dem Grade nach) leitet uns nicht immer geradezu auf das, was es vorzugsweise liebt, und was ihm angemessen ist; aber gebt ihm, auch nur ganz zufällig, Objekte,

und es wird begierig die ergreifen, die mit seiner Art und Beschaffenheit, mit seiner eigenthümlichen Natur korrespondiren.

[Ist richtig, wenn von Objekten die Rede ist; durch diese wird das musikalische Genie, wie das malerische, sich bald genug entscheiden. Aber Methoden und Principien sind ganz etwas anders. Es giebt nur Eine wahre Methode, so wie nur wahre, gegründete Principien die einzig rechten seyn können, nach welchen ein Genie gebildet werden muß. An falschen Regeln und Grundsätzen in einer Kunst sich hinterher die wahren abstrahiren, ist eben so mißlich und kostbar, als an einer schädlichen Diät sich die gute selber zu abstrahiren.]

Der Eleve zieht demnach von Allem, selbst von den Irrthümern Nutzen, welche sein Lehrer ihm einflößen will, und er wird so unstreitig weit eher Original werden, als wenn er an der Art und Weise (Manier) eines einzigen Menschen sklavisch hängt. Was hat man am Ende gewonnen, wenn man auch eben so geschickt als sein Meister geworden ist, und man ihm, den mehrern oder mindern Grad abgerechnet, in Allem gleich kommt? Für das Individuum wird dadurch Etwas, aber für die Fortschritte der Kunst nichts gewonnen.

Ein Schüler, der schon merkliche Fortschritte gemacht hat, darf es sich nicht wundern lassen, wenn sein neuer Lehrer aus dem Wissen wenig macht, das er ihm nicht mitgetheilt hat. Seine Unzufriedenheit kommt vorzüglich von der Methode her, die nicht die seinige ist. Aber da sie, nur auf verschiedenen Wegen, zu einem und eben demselben Ziele streben, so werden sie sich bald gegenseitig verstehen und mit einander zufrieden seyn.

Der

Der Kursus, den ich in der Komposition bey Casali machte, war für mich ein wahrer Genuß. Er war der einzige von allen, den ich für meinen wahren Lehrer anerkenne, und unter dessen Leitung meine Ideen sich zu entwickeln anfingen. Wie er selbst komponirte, so erklärte und verbesserte er mir auch meine aufgegebenen Arbeiten. Alles leitete er auf Effekt hin, der ganz wie von selbst aus dem Subjekt der Fuge folgen mußte, und bey einem Subjekte gestattete er mir einen Verfahrungsgebrauch, den er mir bey jedem andern schlechterdings nicht hätte durchgehen lassen. Kurz er unterrichtete als ein denkender Kopf, der immer bey allen Dingen auf den Geist sieht, worauf es ankommt. Er führte mich von der zweystimmigen zur drey- und vierstimmigen Fuge, und untersagte mir schlechterdings jede andere weniger strenge Schreibart. Ich sehe recht gut, sagte er, daß Sie Ideen haben, die Ihnen zusetzen, und welche Sie zu benutzen für Begierde brennen; aber gesetzt es gelingt Ihnen unglücklicherweise eine Scene, und man bezeugt Ihnen darüber Beyfall, so finden Sie die Fugen langweilig und mögen nicht wieder darauf zukommen. — Ich versprach ihm Nichts anders zu machen und hielt Wort, einen Versuch ausgenommen, der mir aber mislang. Die Sache ist so sonderbar, daß ich davon etwas mehr sagen muß.

Ich starb beynahe vor Begierde Piccini kennen zu lernen, der sich mit allem Recht einen großen Namen gemacht hatte. Seit zwey Jahren hatte er für das Theater Aliberti ein schönes Stück, das gute Mädchen,

[Diese opera buffa (la buona figliola) ist darum merkwürdig, weil sie, so viel man weiß, die erste ist, in welcher

Finalen von der Form vorkommen, wie sie noch jetzt, wiewohl noch mannigfaltiger und reicher, gewöhnlich und beliebt sind. Ein ganz unbedeutender Palermitaner soll ihn durch etwas Aehnliches und in seiner Art Schlechtes auf diese Idee gebracht haben, die nachher noch Sarti, Paesiello und Cimarosa weiter ausgeführt haben.]

geschrieben, das man, was hier zu Lande viel sagen will, noch immer fort sang. Einer meiner Freunde, ein Abbe', übernahm es mich ihm als einen jungen hoffnungsvollen Menschen vorzustellen. Piccini machte sehr wenig Wesens mit mir, und daran that er, ich gestehe es aufrichtig, sehr recht. Glücklicherweise war ich nicht in dem Falle, Aufmunterung zu bedürfen; unterdeß, was würde mir das kleinste gute Wort von dem Manne wohl gethan haben! Ich betrachtete seine Gesichtszüge mit einer Ehrfurcht, die ihm hätte schmeicheln müssen, wenn meine natürliche Schüchternheit zugelassen hätte, daß ich ihn ins Innerste meiner Seele hätte lesen lassen können.

Wie sehr ist ein Mensch von zartem Gefühl zu beklagen! Immer weiß er sich nicht selbst bey seinen liebsten Wünschen zu benehmen. Gebt ihr ihm daher nicht noch einen Tag, so werdet ihr ihn niemals kennen lernen. O ihr großen, berühmten Männer! Bezeugt euch gütig gegen junge Leute, die sich gern euch nähern wollen, und muntert sie auf; ein Wort aus eurem Munde vermag die Blüthen eines großen Talents um zehn Jahre früher hervorzutreiben. Sagt ihnen, daß ihr selbst Menschen seyd, und sie werdens kaum glauben. Sagt ihnen, daß auch ihr lange in der Irre habt umher gehen müssen, bis ihr hinter die Geheimnisse eurer Kunst gekommen seyd, zugleich aber auch, daß endlich der

Augen-

Augenblick kommt, wo das Chaos sich erhellet, und wo man zu seiner Verwunderung fühlt, daß man ein Mann geworden ist.

Piccini setzte sich wieder an seine Arbeit, die er einen Augenblick unterbrochen hatte, uns zu empfangen. Ich nahm mir ein Herz ihn zu fragen, was er komponire. Ein Oratorium, sagte er. Eine Stunde mochten wir bey ihm geblieben seyn, als mein Freund mir ein Zeichen gab, und wir ganz sachte uns davon schlichen. Ich ging grade nach meinem Kollegium, und nachdem ich meine Thür abgeschlossen, wollte ichs grade eben so machen, wie Piccini. Ein Tischchen neben dem Klavier stehen haben, einen Stoß gezogenes Notenpapier darauf, einen gedruckten Text von einem Oratorium in der Hand die Worte lesen, auf dem Klaviere umhergreifen, große Lagen von einer Partitur hervorziehen, hintereinander fort schreiben ohne auszustreichen, gemächlich von einer Stimme auf die andere übergehen — das Alles schien mir außerordentlich charmant, und ich war einige Stunden wie außer mir; nie hatte ich mich so glücklich gefühlt und ich hielt mich schon leibhaftig für einen Piccini. Meine Arie wurde richtig fertig, und ich probirte sie nun auf dem Klaviere. Aber, o Himmel! sie war ganz abscheulich. Heiße Thränen vergoß ich darüber. Den andern Tag nahm ich unter tiefen Seufzern mein trauriges Heft von Fugen wieder vor!

Zwey Jahre setzte ich meine Lektionen so fort, und sahe endlich, daß mein Lehrer nicht mehr sogar viel zu verbessern fand. Andere an meiner Stelle, sagte er, würden sich mit der Fertigkeit, eine gute vierstimmige Fuge machen zu können, begnügen, er riethe mir aber einige sechs- oder acht-

stimmigen

stimmigen Motetten zu machen, denn das sey das non plus ultra der Setzkunst.

[Der fünf- sechs- und mehrstimmige Satz hat bekanntlich weniger Schwierigkeit, theils weil es in den Mittelstimmen nicht so sehr auf den allerstrengsten Purismus ankommt, indem sowohl verdeckte Quinten und Oktaven, als auch sogar offenbare in der Gegenbewegung vorkommen können; theils aber auch, weil die nehmlichen Akkorde dabey vorkommen, die dem vierstimmigen Satze zum Grunde liegen, und nur eins oder mehrere Intervalle verdoppelt werden, wie denn z. B. im fünfstimmigen Satze im Dreyklang gewöhnlich die Oktave und Quinte; bey dem Sextakkord die Sexte, Terz und die Oktave des Basses ꝛc. — beym siebenstimmigen Satze, statt eines Intervalls zwey verdoppelt werden, nehmlich die Quinte und Oktave zugleich u. s. w. Unterdeß kommts sehr darauf an, wie die Lage der Stimme ist, ob natürlich, singend und effektvoll oder hart, steif und verworren, und was dergleichen mehr ist, um doch sehr viel Kunst vorauszusetzen. Das neueste und merkwürdigste deutsche Produkt solcher Art, ist die vierchörige oder, wenn man will, sechzehnstimmige Messe des ehrwürdigen Fasch in Berlin, an welcher dieser wahrhaft große und edle Künstler schon Jahre lang mit der höchsten Anstrengung, bey den Leiden eines kränklichen Körpers, im höchsten Sinne der Kritik arbeitet, um sie der ächten Vollendung entgegen zu bringen. Das Kyrie und Miserere, was in Reichardts Kunstmagazin steht, ist lange nicht mehr dasselbe. Der Herausgeber des gegenwärtigen Werks ist selber noch vor mehreren Jahren Zeuge einer mehrmaligen veränderten Bearbeitung dieser schönen herrlichen Messe gewesen, und Deutschland wird dereinst ein Werk daran besitzen, wie keine Nation es in der Art aufweisen kann. Und wie viel treffliche vielstimmige Chöre und Fugen werden außerdem noch in der Berliner Sing-Akademie von Fasch gesun-

gesungen, von welchen zu wünschen ist, daß kein einziges für das Publikum verloren gehen möge. Auch andere Künstler haben diesem vortrefflichen Institut ihren Fleiß gewidmet. So hat Reichardt Miltons Morgengesang in Chören dafür komponirt.]

Er hätte hinzusetzen sollen, daß es an vieren hinlänglich genug sey, wenn sie Gesang haben sollen, und daß sogar eine der vier Stimmen nur das Komplement der Harmonie von den übrigen ist. Indessen brachte ich doch ein Magnifikat mit acht Stimmen zu Stande, dessen Durchsicht meinem Lehrer eben so viel Mühe machte, als es mich gekostet hatte achtstimmig ohne Einklang zu schreiben.

Nicht lange nach diesem Versuch erklärte Casali seinen fernern Unterricht für überflüssig, und ermunterte mich nun zu eigenen Arbeiten. Ich hörte nun also auf, sein Eleve zu seyn, aber ich behielt für ihn die zärtlichste Empfindung der Freundschaft und der lebhaftesten Dankbarkeit. Es machte mich glücklich, wenn ich irgend eine Gelegenheit finden konnte, ihm einen kleinen Dienst zu erzeigen, als von Zeit zu Zeit seine Stelle in der Kirche zu vertreten, wo man seine Musiken gab. Dieserhalb glaubten die Musiker, meine Absicht ginge dahin, in Rom Kapellmeister zu werden, woran ich doch niemals gedacht habe. Man mußte, um zu solchen Stellen zu gelangen, sich dem Kapellmeister-Examen unterwerfen, oder als Kompositeur sich in die Philarmonische Gesellschaft zu Bologna haben aufnehmen lassen. Da nun einige meiner Kameraden es für eine große Verwegenheit von meiner Seite halten wollten, wenn ich mich darum bewürbe und es mein Ehrgefühl beleidigte, daß man mir nicht eine Stelle zutrauen wollte, welcher mein Lehrer

mich

mich doch für würdig zu halten schien: so entschloß ich mich nach einigen Jahren, mich der Philarmonischen Gesellschaft als Kompositeur zu stellen, die mich auch in einem Alter zu ihrem Mitgliede aufnahm, in welchem man sich gewöhnlich um diese Ehre kaum einmal bewerben darf. Der berühmte Pater Martini gab mir bey dieser Gelegenheit einen ganz besondern Beweis seiner Güte und Zuneigung. Nach den Statuten der Akademie mußte man, um zum Kapellmeister und Mitglied förmlich aufgenommen zu werden, den Cantus firmus von einem aus dem Stegreif aufgegebenen Versett sogleich fugiren, worin ich zuverläßig sehr wenig bewandert war. Aber er gab mir in kurzem sehr deutliche und belehrende Winke über dieses Genre und die dazu gehörigen Kunstgriffe, und legte dadurch den Grund zu dem ganzen nachmaligen guten Erfolg.

So war ich denn nun also ganz mir selbst überlassen. Mein Kopf war über und über angefüllt von harmonischen Formen. Ich konnte alle mögliche Stimmen nach oben und unten verkehren, wie man wollte, ohne daß ihnen dadurch wenigstens eine Art von Gesang abging, und ohne daß ich sie nach der geringsten Pause anders, als nach einer bereits vorgekommenen Imitation eintreten, oder mit andern Stimmen abwechseln ließ, die irgend wieder einen neuen Stoff zur kunstmäßigen Behandlung (Imitation, Umkehrung und dergleichen) darboten. Uebrigens war ich viel zu voll von dem Mechanischen der Kunst und den wissenschaftlichen Grundideen der Harmonie, als daß ich angenehme, fließende Gesänge hätte erfinden können. Allein ich bin demungeachtet der festen Meinung, daß man nie natürlich-einfach, ausdrucksvoll und insonderheit korrekt schreiben

kann,

kann, ohne sich an den schwierigen Künsten des Kontrapunkts satt und müde studirt zu haben. Nur aus einem Magazin läßt sich ein Kabinet anlegen. Wer gründliche, tiefe Einsicht in Alles das hat, was zu seiner Kunst gehört, der läßt sich aus seinen Werken leicht herauskennen. Selbst in seinen leichtesten, flüchtigsten Kompositionen kommen mitunter Baßnoten vor, denen man es gleich ansieht, daß sie kein oberflächlicher Harmonist gesetzt haben kann.

Am Basse vorzüglich erkennt man seinen Mann. Und in der That, wie ist es so etwas Schönes und Edles um einen kräftigen Baß! Er giebt Allem, was über ihm ruht, Leben und Bedeutung. Großschrittig geht er in Quinten- oder Quartenfällen einher, wenn er Ehrfurcht einflößen soll, und gesangvoller und minder kühn ist er, wenn er einen muntern leichten Gesang zu begleiten hat. Es ist nicht jedermanns Sache, den Reiz eines schönen Basses zu erspähen. Man muß lange gute Musik gehört haben, um in sein innerstes Wesen eindringen zu können. Das gemeinere Ohr bemerkt nur den dominirenden Gesang; bey mehrerer Uebung die sekundirende Stimme, endlich wenn es wohl gebildet ist, findet es im Basse alle Töne der Oberstimmen wieder.

[Der Baß ist gleichsam der spiritus rector, der in die Seele des Komponisten das Gefühl der ganzen Harmonie leitet. Er bestimmt die Lage und die ganze Schattirung der obern Zwischenstimmen. Der Melodie giebt er mit der Harmonie, die im Grunde sein Werk ist — denn sie wird über sein Fundament gebildet — die höchste Bestimmtheit, und fixirt erst so das Schwebende der melodischen Umrisse, indem er das eigentliche Materiale, Musik im gehaltvollern Sinne genommen, hinzumischt. In der

Kirchen-

Kirchenmusik (den Choral ganz vorzüglich dazu gerechnet) und in der tragischen Oper, insonderheit in den Chören, ist seine größte Sphäre, und seine Wunder lassen sich hier am mehresten studiren. Da er mit der Harmonie sich gleichsam identisirt und eins ohne das andere nicht gedacht werden kann, so läßt sich aus dem großen und fast alleinigen Studium der Harmonie der Alten ihre große Uebermacht erklären, welche sie in den Bässen haben.

Der Baß ist so wenig Zusatz zu dem, was man musikalische Gedanken nennt (worunter man gewöhnlich sehr flachsinnig blos die größern und kleinern Melodienreihen und Figuren versteht; denn sonst müßten Händel, Sebastian Bach und ihres Gleichen sehr viel ohne Gedanken gewesen seyn) daß er vielmehr einen wesentlichen Bestandtheil derselben ausmacht. Auf ihn beruht mit der größte Theil des wahren Ausdrucks. Das Gefühl desselben geht nicht allein nach der Melodie allem Andern voraus, sondern da jeder Komponist sich bewußt seyn wird, daß er, zumal bey der Empfindung des Großen, Feyerlichen und Erhabenen, das er darzustellen hat, sich oft Stellenweise zuerst unwillkührlich den Baß und seine Führung denkt, so daß Alles, was sich über ihn ausführen läßt, eine Folge davon ist — so führt er, vermittelst der Association, den mannigfaltigsten Stoff zu den reichsten und glücklichsten Ideen und Kraftzügen herbey, die auf mehr als vorübergehendes flüchtiges Leben Anspruch machen. Und dieserhalb ist es sehr wahr, daß der Charakter des Basses ein ziemlich sicheres Kriterium für den Grad der ächten Kunstbildung eines Komponisten abgiebt. Denn wer einen guten, kräftigen, expressiven Baß schreiben kann, der kann wenigstens alles Andere auch, was er voraussetzt. — Schade nur, daß man grade in Gretry's Werken so sehr viel dürftige und selten große Bässe antrifft, wozu doch sonst manches Genre in seinen Opern (z. B. im Richard Coeur de Lion) viel Gelegenheit gegeben hätte. Von unsern größern neuern

Kompo-

Komponisten ist, außer Gluck, so viel ich weiß Niemand, der in seinen Opern so viel aus und mit dem Basse direkte gemacht hat, als Reichardt, der mir oft vorschwebt, wenn ich an wahre Poesie der Vokalmusik und Schönheit des Ausdrucks denke. In seiner Andromeda z. B. hat er die großen Opferchöre blos für Baßstimmen im Unisonus bearbeitet. Wenn die einfache, kräftige Baßmelodie in großen accentvollen Schritten ihre ganze Wirkung gethan hat, so sind erst bey der Wiederholung nach und nach angenehme melodische Sätze von Blasinstrumenten auf dieselbe Baßmelodie, die zur Grundstimme wird, erbaut. Im Protesilao sind solche Baßmelodien von ungeheuren Schritten auch für die Höllenchöre benutzt und mit großem Effekt angewandt.]

Es ist sehr wesentlich, sich lange in der zweystimmigen Fuge zu üben, damit man mit den allgemeinen Regeln der Fuge gehörig vertraut werde, und insonderheit Phrasen mit einander verbinden lerne. Man kann zwar auch nach einem gewissen natürlichen Gefühl, und gleichsam instinktartig melodische Phrasen unter einander verbinden; aber nur das Studium der Fuge lehrt uns harmonische Phrasen mit einander in eine (ungezwungene und richtige) Verbindung setzen. Diese ist der Syntax des Musikus.

[Dieß ist so wahr, als irgend etwas, das unser Verfasser je gesagt hat. Einem natürlichen Gefühl, das sich viel an Gesängen geübt hat, und sonst im Stande ist im Zusammenhange zu empfinden, was zu einer gewissen melodischen Einheit gehört, kann es nicht schwer werden, nach Maßgabe eines bestimmten Textes eine gewisse allgemein verständliche Tonsprache zu treffen, von der sich grade nicht sagen läßt, daß die Theile davon schlechterdings widersinnig

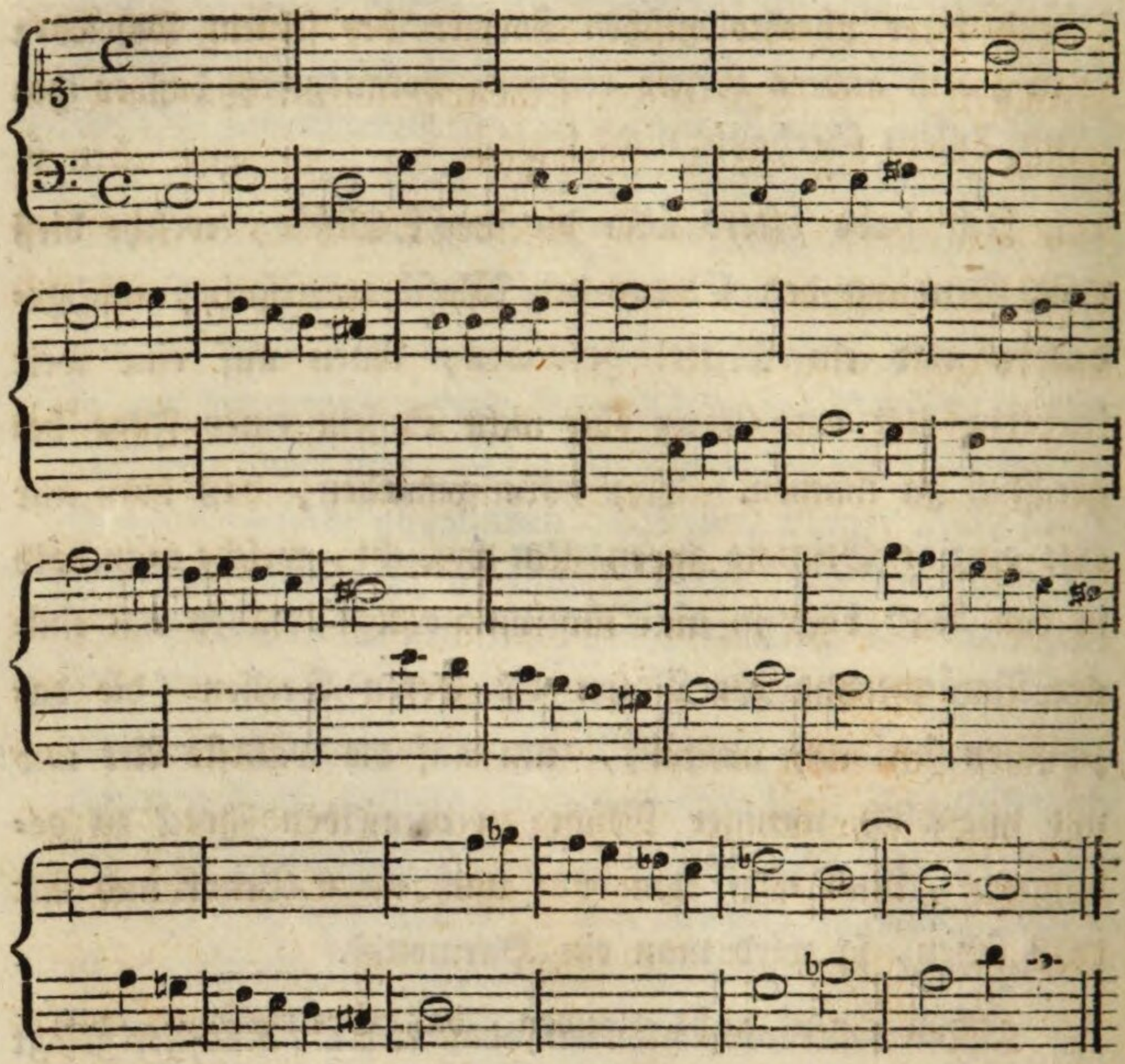
sinnig an einander hingen. Daher der Menschen, die, zumal Lieder komponiren (als welche leicht übersehbare und auf wenige Zusammensetzung beruhende Ganzen sind, zu welchen wenige und zwar meist gleichförmige melodische Phrasen in einem bestimmten kurzen Zeitraum erforderlich sind) jetzt so viele sind. Es ist damit, wie mit der Sprache, seitdem sie so allgemein ausgebildet worden, und durch sie so viel der gewöhnlichern Gegenstände des Denkens in Umlauf gekommen sind. Es giebt sehr viele, die ein leidliches Gedankengewebe ausspinnen, mit ganz leichter Mühe schreiben, und etwas zu Stande bringen, das sich lesen läßt. Aber so wie es um den Kern der Gedanken, um das eigentliche innere logische Verhältnis der Wahrheiten und Sätze unter einander und um die Harmonie des Vortrages bey ihnen mißlich aussieht, und sie wegen ihrer Allgewöhnlichkeit und Monotonie Langeweile erregen und wegen des Zerstreuten und Haltungslosen den Kenner anekeln: eben so ist es auch mit den bloßen Melodisten und Naturalisten in der Musik, die mitunter etwas ganz Leidliches hervorbringen, aber die Art immer auf derselben Stelle lassen und den Geist niemals vorwärts bringen. Sie vermögen nicht das Vergnügen der Wahrnehmung neuer und bedeutenderer Verhältnisse herbeyzuführen, und wenn sie sich ja einmal versteigen, so sind es nur disparate, übel aneinander gefügte Gedanken, disjecti membra. Man hört sie einmal, und damit ists aus. Ganz anders ist es mit dem guten Harmonisten, der sich überall, wo er sich mit seiner Harmonie oder Melodie hinwendet, mit eben so viel Kraft als Leichtigkeit regen und bewegen kann, und der an dem schwerern künstlichern Satze gelernt hat, alle mögliche Phrasen, wozu Genie und Kunstbildung ihm den Stoff liefern, mit strenger Ordnung und auf eine bedeutende, klare und faßliche Art (denn dieß ist auch bey der Fugenarbeit die Hauptsache) zu verbinden. Nur dieser kann auf Wahrheit, Kraft und Ordnung der Gedanken,

und

und ihrer phraseologischen Formen bey seinem Schreiben in jedem andern Genre rechnen, vorausgesetzt daß es ihm an Talent überhaupt nicht fehlt.]

Ich habe öfters über die große Mühe, welche dieß erste Studium den Eleven der Musik verursacht, nachgedacht, und ein Mittel gefunden, ihnen auf eine weit leichtere Art den Gang oder das Dessein einer Fuge begreiflich zu machen. Ich habe gefunden, daß man nur eine einzige Stimme zu machen braucht, welche man bald in den Baß bald in die Oberstimme legt, dabey mit einiger Veränderung der Noten die leeren Stellen (die dazwischen bleiben) ausfüllt, um auf die wahrste Art und mit unendlich weniger Mühe zu demselben Zweck zu gelangen. Nun darf man nur noch einen Tenor und Alt dazu setzen, so wird man ein Harmonist.

[Man sollte nicht glauben, daß dieß ein Künstler gesagt haben könnte. So soll man ein Harmonist werden können? Grade die angeführte Art ist die kläglichste, um Fugen machen und ein Harmonist werden zu lernen. Wer so weit noch zurück und Kind ist, daß er einer solchen Fibelmanier bedarf, der ist überhaupt zum Studium der Fuge noch zu unreif. Die Skizze, welche er als Beyspiel aufstellt, und nur so hingeworfen zu haben scheint, zeigt, daß er selbst, Trotz aller Worte die er darüber macht, nicht weit in der Fugenschreiberey gekommen seyn könne. Hier ist sie:



Nach solch einem Muster wird man wohl höchstens etwas machen lernen, was so aussieht, als wenn es fugirt wäre, aber nimmermehr in den Geist und den wahren Mechanismus der Fuge eindringen. Wir Deutschen haben unstreitig die gründlichsten und am mehresten philosophischen Anweisungen zur Kenntniß des Wesens und der Konstruktion der Fuge. Wer daher an die rechte Quelle gehen will, der studire, wenn ihm Fux nicht behagt, Marpurg über die Fuge, Kirnbergers K. d. r. S. zweiten Theil und was die eigentlichen handwerksmäßigen Handgriffe in allen Manieren betrifft, Albrechtsbergers gründliche Anweisung zur Komposition.]

Das ist nun aber nicht das eigentlich Schwierige bey der Sache; es besteht vielmehr darin, daß man zu einer zweystimmigen Fuge einen zweyten, dritten Baß erfinde.

Das

Das ist freylich eine etwas dornigte Verbindung von Verhältnissen, aber nach einem sechsmonatlichen Studium gewöhnt man sich an Umkehrungen der Harmonie eben so leicht, als unsre Phantasie zu einer Melodie oder zu einem Basse mit erstaunlich leichter Mühe hinzufügt, was sich noch dazu denken läßt.

Unterdeß bilde man sich nicht ein, als wenn ein Organist, als solcher, mit dem Komponisten zu gleichem Ziele gelange. Nichts weniger, als das. Er macht seine Fuge auf der Orgel, kennt unstreitig Alles was zur Imitation und Modulation gehört — aber sein ganzer Gesang erstreckt sich nicht weiter, als auf seinem Griffbret, und nur nach sehr langer Uebung wird er es dahin bringen, das aufzuschreibeu, was er (aus dem Stegreife) spielen kann.

[Sollte man nicht glauben, daß Gretry sagen würde: das ist Alles nicht genug. Zu einem Komponisten gehört mehr, Genie, Erfindungskraft, Gefühl, Geschmack und Kenntniß von tausenderley andern Dingen der Kunst? Und was sagt er? — Wenns weiter nichts, als das Aufschreiben der Gedanken betrifft, so ist der Mechanismus, der noch ein weit leichterer als das richtige Extemporiren ist, sehr bald gelernt, und der Organist steht, in sofern er ein Thema erfindet und nach sehr schwierigen Verhältnissen auf der Stelle ausführt, als Komponist sehr weit über den, der Zeit genug hat allerley Gedanken nach bestimmten Aufgaben zusammen zu tragen und Partituren zu schreiben. Die berühmten großen Organisten: d'Aquin, Calviere, Couperie, Marchand waren vor ihrer Orgel doch wohl gewiß sehr ehrenwerthe Komponisten!]

Ich war also, wie schon gesagt, ohne Führer, und das enorme Chaos, das mein Lehrer mir in den Kopf

gebracht hatte, mußte zur deutlichen brauchbaren Erkenntniß erhoben werden. Es kam jetzt nicht mehr auf Fugen und Imitationen an; ich mußte den Kontrapunkt vergessen und den Zeitpunkt erwarten, wo alle diese Formen und Regeln sich mir zur Erhöhung des Ausdrucks der Worte von selber darböten. Ich liebte die Musik des Buranello,

[So heißt Galuppi von seinem Geburtsort Burano, einer kleinen Venetianischen Insel.]

Piccini, Sacchini, Majo,

[Francesko Majo, ein Neapolitaner. Von ihm ist ein Salve regina besonders berühmt geworden, das schöner und braver gearbeitet ist, als die ähnliche Pergolesische kleinliche und höchst ängstliche Musik, aber auch bey weitem die unendliche Apotheose nicht verdient, welche ihm von dem schwärmerischen Herrn Lockmann im Hildegard von Hohenthal ertheilt wird. Jedennoch sind seine tragischen Opernarbeiten sehr vorzüglich, und nur sein früher Tod kann Ursach gewesen seyn, daß er nicht fast alle seine Zeitgenossen in diesem Genre verdunkelte. Durch Madam Todi lernten wir in Deutschland zuerst Scenen von Majo kennen, die an leidenschaftlichem und zugleich schönem Ausdruck Alles übertreffen, was man sonst von neuern Italienern gehört hat.]

Terradellas, aber mehr als Alles Pergolesische Musik. Meine Natur trieb mich am mehresten zu seinem Genre hin und ich überzeugte mich, daß ich nie gute, zumal Theatermusik machen würde, wenn ich nicht die Deklamation zur Führerin nähme.

Was man so gewöhnlich Musik nennt, wird alle zehn oder funfzehn Jahre ein Spiel der Mode seyn. Eine

vorzüglich gefühlvolle Sängerin; ein Kompositeur, dessen Genre von der gemeinen Bahn abweicht; ein närrischer Querkopf, dessen seltsame wilde Springe die Menge aufrütteln, die stets nach Neuem und Unerhörtem begierig ist; Rouladen, Verzierungen, die manchem Sänger eben gut zusagen, so sehr sie auch überhaupt dem wahren Ausdruck schaden mögen; Kadenzen, Orgelpunkte — All dieser musikalische Luxuskram ist der Veränderung unterworfen, und vergeht und kommt vielleicht in eben dem Jahrhundert wieder zum Vorschein. Aber alle diese wandelhaften Dinge bringen für das eigentliche Grundwesen der Kunst keine Revolution von Bedeutung hervor.

Wahrheit ist das Höchste (und Beständige) in jedem Kunstwerke, und die Mode vermag nichts gegen sie. Ein dummdreister Kunstgenosse vermag einen Augenblick zu glänzen und Leute von Verdienst zu verdunkeln: aber bald wird alles wieder stille von ihm, und man erröthet, daß man sich hat hintergehen lassen und giebt der Wahrheit von neuem die Ehre. Die Sprache kann veralten und neue Accente annehmen, aber der Schrey der Natur bleibt derselbe und verändert sich nicht, auf diesem beruhe die wahre Musik.

Um von meinen erworbenen elementarischen Kenntnissen einen weisen, zweckmäßigen Gebrauch zu machen, arbeitete ich so unabläßig und angestrengt, daß ich davon unterliegen mußte. Die Erfahrung hatte mich noch nicht gelehrt, daß die Kunst seine Kenntnisse gehörigen Orts zu verläugnen, und sich selber dadurch ein Opfer zu bringen, den guten Künstler unterscheidet. Ich mochte suchen wie ich wollte, einfach und wahr zu schreiben, immer

verdunkelten eine Menge von Ideen meine Gemählde. Ließ ich das Ganze wie es war, so gefiel es mir nicht, und schritt ich etwas davon fort, so war das meist nur Sache des Zufalls, nicht der sichern Ueberzeugung, und ich war noch weniger damit zufrieden. Dieser Widerstreit zwischen Beurtheilungskraft und Wissenschaft, das heißt, zwischen dem Geschmack, der gern eine Wahl treffen möchte und der Unerfahrenheit, die nicht weiß, was gut und nicht gut, was zu verwerfen und beyzubehalten ist, dieser wurde so lebhaft, daß ich darüber den Rest meiner Gesundheit verlor. Ich bekam das Fieber und mußte das Bette hüten. Mein Blutspeyen kam wieder; ich mußte sechs Monate lang die Molkenkur gebrauchen und dachte nur an die Musik, wie man an eine undankbare Geliebte denkt, die man nicht zu seinem Zweck bringen kann. Meine Phantasie unterhielt sich dann wohl mit Stellen aus den Werken großer Meister. Eine insonderheit von Terradellas schwebte mir häufig als Muster vor, womit ich meine unverdauten Ideen einmal über das andere verglich: Tremate, tremate mostri di crudeltà! ma il figlio, lo sposo etc. Diese Stelle schien mir Alles zu enthalten, was wahre Schönheit genannt werden kann.

Als ich wieder auf den Beinen war, durchirrte ich die umliegenden Gegenden von Rom. Einst sprach ich einmal auf dem Berge Millini bey einem Klausner ein, der, obgleich Italiener, dennoch ein Mann von gutem Charakter war. Ich unterhielt ihn von meiner Krankheit und er rieth mir eine Zeitlang in seine Einsiedeley einzukehren, um hier der reinen Luft zu genießen, die mir allein nur meine verlornen Kräfte wiedergeben könne.

Ich

Ich nahm dieß Anerbieten an, und wohnte bey ihm drey Monate lang.

Die Erzählung von dieser kleinen Pilgrimschaft wird nun meinen Lesern unstreitig als etwas sehr Gleichgültiges vorkommen, das nicht der Rede werth ist; allein ich muß ihnen sagen, daß ich hier bey diesem Manne die süßeste Satisfaktion meines Lebens empfand. Meine ganze Revolution war blos das Werk einer Unordnung in meinen Organen gewesen. Ich kam erst dahinter, als ich einmal den Versuch machen wollte, eine Arie von Metastasio zu komponiren. Wie groß war mein Entzücken, als ich sahe, wie meine Ideen nun mit einemmale klar und nett waren, und sich ganz nach meinem Willen ordneten, und ich ohne Mühe den Punkt traf, worauf es beym Mehr oder Weniger ankam, ohne daß dadurch der Hauptsache Eintrag geschehen wäre, die ich vielmehr bey jedem Versuch an Schönheit gewinnen sahe. Nein, ich wiederhole es, nie in meinem Leben hatte ich einen köstlichern Augenblick. — Ach! Fra Mauro! rief ich meinem Freunde zu, so lange ich lebe, will ich an Euch denken!

Laßt also den Muth nicht sinken, junge Künstler! Denn selbst wenn die Natur euch Alles verliehen hat, um Meisterwerke hervorzubringen, so wird dennoch eure Phantasie lange Zeit unstet und aufs Gerathewohl umherschwanken, bis sie endlich zufällig auf Effekte stößt und ihr dahin gelangt, diese ganz nach freyem Willen anzulegen. Man muß zuvor einen unermeßlichen Kreis von bisarren und unzusammenhängenden Ideen durchlaufen haben, die sich, so viel man sie verwirft, dennoch immer wieder einfinden,

bevor man dahin kommt, das, was an seiner Stelle wahren Effekt machen muß, (la vérité) zu treffen.

Unterdeß giebt es auch für euch wieder einen Grenzpunkt der Vollkommenheit, über welchen ihr nicht hinausgehen dürfet. Ein inniges geheimes Bewußtseyn des Grades eurer Fähigkeit muß euch sagen, bis wie weit ihr gehen könnet; alsdann höret auf und überlaßt Andern, denen es leichter gelingt, es besser zu machen.

[Eine sehr gute Warnung, die insonderheit jetzt unter uns beherziget werden sollte, wo alle Theaterkomponisten Mozarte seyn, und mit lahmen Flügeln sich in seine höhere Region schwingen wollen. Was sonst Kunst ist, war ihm gar keine, und er greift daher mit Leichtigkeit aus, wo andere noch genug zu thun haben, um sich nothdürftig auf den ersten Stufen zu halten. Und doch will jeder, dem der Theaterdichter ein paar Geister und Teufel bestellt und Fiktionen hingaukelt, es ihm nachthun. Aber man merkt es wohl an dem schwerfälligen nachgemachten Styl, an den excentrischen Bahnen auf dem plansten Kinderwege, an dem starken und grellen Kolorit, womit sie ihre flachen Kompositionen tingiren, an dem häufigen Sturz in die Löwengrube (den plumpen Ausweichungen), daß sie Bley an den Flügeln haben, und aus Mangel an Ueberlegung und aus Selbsttäuschung nur in sich ein augenblickliches Kraftgefühl erzwingen, das ihnen nicht natürlich ist. Solche Ueberanstrengungen und Wagstücke lohnen auf der Stelle mit Undank, und wer daher nicht mit gewagten Ideen und der Instrumentalmusik so frey schalten und walten kann, wie Mozart, der sollte doch ja jede unglückliche Erinnerung an ihn vermeiden, und lieber selber mit Resignation ganz seyn, was er seyn kann.]

Ist

Ist diese Idee gleich nicht sehr angenehm, so ist es doch hinwiederum gut, sich damit trösten zu können, daß man so weise war, einen guten Gebrauch von seinem richtigen Urtheil über sich selbst zu machen.

Zweyerley scheint mir nothwendig, um etwas gut zu machen; das eine ist physisch, das andere moralisch. Die Phantasie ist Schöpferin; der Geschmack verwirft, nimmt auf oder verbessert. Hütet euch wohl, während der ersten Arbeit eure Imagination durch voreilige Reflexionen zu erkälten. Ein reißender Strom läßt sich nicht lenken; laßt ihn dahin brausen und rohe, unförmliche Massen mit fortschwemmen, er bezeichnet darum doch den wahren und einfachen Gang, den ihr zu nehmen habt. Hinterher möcht ihr noch einmal wieder umkehren und eurem Geschmack und eurer Vernunft das kältere Geschäft auftragen, die Ausschweifungen einer exaltirten Phantasie gehörig zu verbessern. Nur dem erfahrnen Künstler ist es vorbehalten, die Wahrheit bisweilen auf den ersten Wurf zu erhaschen. Soll er darauf sich etwas zu Gute thun? Nein, denn er genießt nur die Frucht seiner frühern Irrthümer, die ihn ehemals vielen Kampf kosteten.

Dem Künstler, der immer drauf los schreibt und stets mit sich selber zufrieden ist, habe ich nichts zu sagen. Er ist für den Irrthum geboren und arbeitet für den Beyfall des Ignoranten.

Als ich in Rom einige italienische Scenen und Sinfonien von mir hatte hören lassen, bemerkte ich mit Vergnügen, daß man sich etwas von mir versprach. Die Unternehmer des Theaters Aliberti

trugen

[Das vorzüglichste Theater in Rom, das jeden Karneval mit einer förmlichen Illumination eröffnet wurde, wobey der Gouverneur der Stadt die Honneurs machte und den Adel mit Erfrischungen bewirthete, weshalb sich alles was zum guten Ton gehörte, im vollen Schimmer des Putzes dabey einfand.]

trugen mir für den folgenden Karneval die Komposition zweyer Intermezzi's: die Winzerinnen, auf. Die jungen italienischen Musikmeister skandalisirten sich darüber, daß man einen jungen Abbe' aus dem Lütticher Kollegio, ihnen vorzog. Tausend Gerüchte verbreiteten sich über mich in den Kaffeehäusern, aber zu meinem Vortheil; denn in Rom, wie überall, erhebt man den Fremdling, um einheimisches Talent zurückzusetzen.

Während ich eben meine Intermezzi's angefangen hatte, kamen die Entrepreneurs zu mir und erzählten mir, daß das Stück, was man schon seit vierzehn Tage probire,

[Es ist nur zu bekannt und eine alte Klage, daß die Komponisten bey römischen Theatern es mit Vollendung ihrer Arbeit, und die Sänger mit Erlernung ihrer Rollen immer bis zum letzten Augenblick anstehen lassen, so daß kaum drey oder vier Tage zu den nöthigen Verbesserungen und Proben übrig bleiben, und die erste Vorstellung daher sehr unvollkommen zu seyn pflegt. Levesque in seinem Tableau de Rome bestätigt dieß, setzt aber zugleich hinzu, daß man die Talente und die Geschicklichkeit der italienischen Sänger und Tonkünstler nicht genug bewundern könne, die aus verschiedenen Provinzen zusammengebracht werden und sich so geschwind in Stand setzen, vor einem feinen, enthusiastischen und stürmischen Publikum erscheinen zu können, was er schon allein für einen Beweis hält, daß Italien das wahre Vaterland der Musik sey. Es muß also damals,

zu

zu Gretry's Zeit, eine Ausnahme von dieser Sitte gemacht worden seyn. — Unterdeß findet jenes, nach andern Nachrichten, nur bey der ersten Oper Statt, mit welcher das Theater eröffnet wird. Bey solchen Opern hat der Komponist weiter nichts zu thun, als Arien, welche die conscribirten Sänger mitbringen, und die darum spät ankommen, weil sie von einer Musikperiode, von dem Karneval einer Stadt zu dem einer andern reisen, aufzunehmen, und wohl oder übel an einander zu reihen, wobey der Theaterdichter gemeinhin das schlimmste Stück Arbeit hat oder macht. Der Komponist oder Kopist schreibt dann die Recitative und sogenannten Chöre und dergleichen dazu.]

ihrer Erwartung gar nicht entspräche, und daß sie darum den Komponisten vermocht hätten, seine Musik zurückzunehmen, um sie noch einmal zu überarbeiten, und ich müßte durchaus seine Stelle ersetzen. Wo wollen Sie hin, meine Herren! in acht Tagen soll das Stück gegeben werden! — Unterdeß sie machten mir so viel, wahre oder erheuchelte, Komplimente über das Verlangen des Publikums etwas von mir zu hören, daß ich Tag und Nacht, acht Tage lang von Kopisten und Akteurs umgeben, arbeitete. Den folgenden Tag hielt man von dem Probe, was ich Tages vorher gesetzt hatte, und gab sodann zwey Generalproben. Das Gerücht von meinem Wagstück war weit umher erschollen, und der Zufluß war so groß, daß man bey der zweyten Probe die Wache überwältigte.

Wozu ich mich am wenigsten verstehen wollte, war, bey den drey ersten Vorstellungen am Flügel zu dirigiren; allein nichts konnte mich davon dispensiren. Man sagte mir, meine Jugend würde das Publikum interessiren und zum guten Erfolg meines Stückes beytragen.

Ich

Ich erinnere mich, als ich vor dem Flügel saß und so eben die Ouvertüre angehen lassen wollte, daß ich ein Oboe hörte, das nicht recht stimmte. Ich ließ dem Oboisten einen Wink geben, und, indem er zu mir kam sich einzustimmen, sagte er mir ins Ohr: An der Stelle, wo Sie jetzt sitzen, habe ich die Buranelli's und Jomelli's gesehen, aber ich versichere Sie, daß Sie im Augenblick vor der ersten Vorstellung nicht im Stande waren zu hören, ob ein Instrument vollkommene Stimmung hatte. Frisch zu, Signor Maestro! unsre Oper wird gut ausfallen. — Und in der That seine Vorhersagung traf richtig ein. Das Publikum ließ, so unlieb mir das auch war, ein Arie zweymal wiederholen.

Man muß gestehen, daß man in warmen Ländern, wo die Leidenschaften heftiger sind, sich den Freuden der Musik mehr hingiebt, als unter einem gemäßigten Himmel, wo man über sein Vergnügen zu sehr räsonnirt. Einen Komponisten liebt man in Italien blos schon darum, weil er sich einer bezaubernden Kunst geweiht hat, die empfindungsvollen schwermüthigen Menschen so viel Nahrung gewährt, welche in Rom nichts Seltenes sind. Während des Karnevals betrachtet man den Kompositeur, dessen Werke auf dem Theater aufgeführt werden, als einen Mann, von dem gleichsam das allgemeine Wohl des Publikums abhängt. Findet er keinen Beyfall, so zeigt man auf ihn, als ein armes unglückliches Opfer; gefällt er, so ist er ein Gott.

Im Kollegio veranstaltete man mir zu Ehren am folgenden Tage ein Festin. Die Stadttambours trommelten

mich

mich aus dem Schlafe und verkündigten mir, daß dieß ein Tag der Herrlichkeit für mich sey. Während wir aber im Refektorio zum Dejeuner versammlet waren, erhielt ich den Befehl, mich in den Gouvernements-Pallast zu verfügen. Ich erschien. Der Gouverneur verwies mir, das Gesetz übertreten zu haben, nach welchem man, bey Strafe von hundert Zechinen (funfzig Ld'or) nicht eher ein Musikstück wiederholen lassen dürfe, als bis der Gouverneur oder sein Stellvertreter ein weißes Tuch aus seiner Loge herunterhängen lasse. „In Wahrheit, gnädiger Herr, sagte ich, ich war so weit entfernt auf die Ehre des Schnupftuchs zu rechnen, daß ich gar nicht einmal darnach hingesehen habe." — Er lachte, ließ sich mit mir in ein freundliches Gespräch ein, und Alles war gut. „Es sollen, sagte er, keine Strafgelder Ihr Vergnügen stören, aber seyn Sie künftig mehr auf Ihrer Huth."

Bald hätte ich die Anstrengungen bey meiner Oper mit meiner Gesundheit theuer bezahlen müssen; aber die Freude über den ersten gelungenen Erfolg ist ein so mächtiges Heilmittel, daß ich davon nicht die geringste Unbequemlichkeit verspürte.

Ich erinnere mich eines Abenteuers, das mich am folgenden Tage betraf, und das für mich einen tragischen Ausgang hätte nehmen können.

Als ich am Abend zwey Damen, die in der Nachbarschaft des Kollegiums wohnten, besuchen wollte, ward ich auf der Treppe mit mehreren Degenstichen angefallen, wovon der eine meinen Abbérock grade auf der Brust durch und durch stach. Ich vergaß in diesem Augenblick, daß ich in

Rom

Rom war, schrie und schwur auf gut französisch, und lief meinem Mörder nach, der aber verschwand. Darauf kehrte ich nach dem Kollegium zurück, und erzählte dort meine Geschichte. Meine Freunde zweifelten gar nicht, daß mein Stück mir Feinde gemacht hätte, und beschlossen, mich nicht zu verlassen. Sie erzeigten mir durch diese Vermuthung sicherlich viel zu viel Ehre, und ich war fern von dem Gedanken, Eifersucht erregen zu können. Die ganze Sache beruhte auf einem Misverstand. Ein junger Mensch hatte mich für einen andern Abbe' gehalten, mit dem er Streit gehabt hatte, wie der Vater desselben unserm Rektor umständlich erzählte.

Vom Abbate Nicolo, eben dem, welcher mich einige Zeit zuvor zu Piccini geführt hatte, erfuhr ich, daß sie Beide einer meiner Proben beygewohnt hätten, und daß dieser berühmte Künstler öffentlich seine Zufriedenheit über meine Arbeit und darüber, daß ich von dem allgemeinen Wege abginge, zu erkennen gegeben habe.

Einige Tage darauf hatte ich einen kleinen Genuß, der mir nicht minder schmeichelte. Auf einer Promenade ging ein Schwarm Perückenmacher hinter mir her, die mehrere Stellen aus meiner Oper chormäßig und mit vielem Geschmack sangen.

Meine Eltern hatten mich schon mehrmals zurück verlangt. Statt der Antwort schickte aber ich ihnen den Psalm Confitebor tibi Domine, (ich habe ihn niemals aufführen gehört) den ich zur Erlangung einer erledigten Kapellmeisterstelle

sterstelle im Lüttichschen geschrieben hatte. Ich erhielt sie wirklich, wie man mir meldete, aber ich konnte nicht von Rom fort. Es geschahe auf eine andere Veranlassung, daß ich Italien verließ, woselbst ich mit vieler Annehmlichkeit bleiben konnte; denn man hatte mir wieder zum nächsten Karneval Stücke für das Theater di Tordona und della Pace aufgetragen.

Aus öffentlichen Nachrichten erfuhr ich, daß Milord Abington, ein großer Musikliebhaber, der die Flöte sehr brav spielte, öfters Flötenkonzerte von den ausgezeichnetesten Komponisten begehrt, aber da sie nicht nach seinem Geschmack gewesen wären, ihnen die Partitur mit einem ansehnlichen Präsent begleitet wieder zurückgeschickt habe. Die Reihe kam auch an mich und ich ward ersucht, ein Konzert für ihn zu schreiben. Ich gab zur Antwort, daß, da ich die Talente Mylords nicht kennte, ich nur aufs Gerathewohl würde schreiben können. Er lud mich zum Dejeuner ein und spielte mir viel auf der Flöte vor. Einige Tage darauf schickte ich ihm ein Konzert, das mehr von ihm als von mir war; denn ich hatte die Passagen, die ich ihn hatte präludiren hören, nur in Zusammenhang gebracht. Er sandte mir ein sehr ansehnliches Präsent dafür, und bot mir eine jährliche Pension an, wenn ich ihm überall wo er wäre, Konzerts schicken wollte. Wer hätte diesen Vorschlag nicht angenommen? Sein Lehrmeister auf der Flöte, Weiß, (ein Genfer, der nicht mehr lebt), eben so vortrefflich von Charakter als in seiner Kunst, lud mich ein nach Genf zu kommen, wo er etablirt war. Melon von der französischen Gesandtschaft in Rom, der sich nachmals unter Robespierre in Paris erschoß, zeigte mir eine Partitur von Rös-

chen und Colas, und diese erregte in mir den Wunsch in Paris zu arbeiten. Ich verließ also Rom, und alle meine Psalme, meine Messen und Studien ließ ich in den Händen meiner Landsleute zurück. Meine Absicht, warum ich zuerst nach Genf ging, war, durch Ersparnisse mich zuvor in den Stand zu setzen, in Paris mit einigem Anstand leben zu können.

Allgemeiner Blick auf die italienische Theatermusik.

Ich kann dieß schöne Land, das gleichsam die Wiege meines geringen Talents war, nicht verlassen, ohne einen Blick auf die jetzige theatralische Musik der Italiener zu werfen. Wenn es meinem Dankgefühl schwer fällt, hin und wieder die Mutter-Musik zu tadeln, so wird mein Enthusiasmus für ihre Schönheiten als ein desto reineres Opfer angesehen werden können.

Die italienische Schule ist die beste in der Welt, man mag sowohl auf die Komposition als den Gesang sehen. Die Melodie der Italiener ist einfach und schön; nie darf man sie hier hart und barok werden lassen.

[Diese letzte Behauptung bedarf so vieler Einschränkung, daß sie beynahe ganz falsch ist. Der leidenschaftliche Ausdruck der eigentlichen Italiener ist meistens hart, übertrieben, wie ihre Gebehrden, und grenzt oft an Karrikatur. Selbst ihre größten Meister, Leo, Durante sind von diesem Geschmacksfehler nicht frey. Ja der von Weichlingen mit so vielem Grunde geliebte und angebetete Pergolesi, fällt sehr oft in diesen Fehler, wie besonders seine in Italien vergötterten Kantaten bezeugen.]

Eine Wendung im Gesange findet man nur dann schön, wenn sie sich ganz natürlich und von selber an ihrer Stelle macht, ohne irgend einen Zwang. In dem ernsthaften wie im komischen Fache haben ihre obligaten Recitative, ihre expressiven Arien oder Kantabile, ihre Duetts, ihre Kavatinen, die so glücklich das Recitativ unterbrechen, ihre Bravourarien und Finales ganz Europa zum Muster gedient.

Man braucht ihnen aus der Richtigkeit der Prosodie kein Verdienst zu machen, denn sie läßt sich gar nicht verfehlen, weil ihre Sprache an sich schon so sehr viel Accent hat, und wegen der häufigen Elisionen der Vokale viel Freyheit des Gebrauchs verstattet. Der Italiener liebt zu sehr die Musik, um sie noch durch etwas Anderes als ihre eigenen wesentlichen Regeln einzuschränken, und gern opfert er die Schönheiten der Sprache denen des Gesanges auf. Sie ist selbst so melodisch, daß sie sich selbst den größten Ausschweifungen des Musikers hingiebt, was ihr die italienischen Grammatiker nie zum geringsten Vorwurf machen. Was ist daran gelegen, scheint die Nation zu sagen, wenn man auch, um eines neuen Gesanges willen, die Prosodie und selbst den Sinn der Worte verstümmeln muß? Der Gesang hat sich darum doch gefunden und andere Worte werden sich leicht zu dem Originalgewebe finden lassen. Es wird einst der Zeitpunkt kommen, wo man in Frankreich auch so denken wird, und dann wird mein Vaterland die Musik leidenschaftlich lieben, und statt der Sucht, seinen Freunden einen analysirenden Epilog nachzuschicken, wird ächtes Gefühl an die Stelle treten.

[Dieses Räsonnement ist so einseitig und widerspricht so völlig dem, was der Verfasser an so vielen andern Stellen

mit so vieler Mühe über die richtige Behandlung des Textes und die Deklamation sagt, daß man nicht begreift, wie er selber nicht das Ungereimte davon gefühlt haben kann. Wenn die italienische Nation so denkt, wie es leider wohl so ziemlich wahr ist, so denkt sie sehr übel. Wenn man es auch mit dem Wort-Accent so genau nicht nehmen will, wobey eine Musik sehr saft- und kraftlos, und ohne welchen eine Musik sehr ausdrucksvoll seyn kann, so muß man doch gestehen, daß der Sinn, den Texteswort einer Arie z. B. enthalten, betreffe er nun einfache oder mehrfache Empfindung, oder die poetische Exposition eines wichtigen Gedankens, oder ein Gleichnis, oder eine Sentenz u. s. w., von dem Komponisten schlechterdings ausgedrückt werden müsse, oder aber seine Musik ist leertönendes nichtssagendes Werk. Wenn man ihn davon dispensirt, was bleibt denn der Wahrheit übrig, die Gretry selbst kurz vorher über Alles gesetzt hat? Und ist nicht auf solche Weise das große Thor für alle Tollheiten und Geschmackwidrigkeiten geöffnet? Freylich dieser Weichlichkeit und insouciance der Nation wegen kommt es, daß man der italienischen Arien so viele findet, die drey- viererley ganz verschiedene Texteswort zulassen, oder die wohl sogar das Gegentheil von dem ausdrücken, was sie ausdrücken sollen. Wie viele kennt man, leider! worin nicht etwa die individuelle Sprache der Leidenschaft, sondern gar so gesprochen wird, daß man deutlich gewahr wird, der Komponist kenne nicht einmal die specifischen Grade, worin Leidenschaften sich von einander unterscheiden. Wohlwollen, Andacht, Freundschaft, Liebe werden wie Argwohn, Unruhe, Eifersucht und Reue auf einerley Art ausgedrückt, und so ist der Inhalt der Worte dem Inhalt der Töne gradezu entgegen. Dieß gilt aber im geringsten nicht blos von der italienischen Musik. Wir Deutschen haben ebenfalls auch einen großen Vorrath solcher widersinnigen Kompositionen aufzuweisen. Allein nie werden wir dahin kommen, so zu

denken, und solche Wünsche in dieser Hinsicht zu haben, als Gretry will, daß die Franzosen mit den Italienern denken sollen. Im Gegentheil, ist eine Nation, die sich auf Gesangkomponisten, die bey Genie zugleich denken und überlegen, etwas zu Gute thun kann, so sind wir es, ohne Ruhm im Angesicht des Herrn Gretry zu melden. Wir haben über das Wesen der Kunst unstreitig mehr nachgedacht, und sind nicht allein schärfer in den Geist der Kritik über theoretische und praktische Musik, selbst bis in die kleinsten Details eingedrungen, insonderheit wenn sie die Verbindung der Poesie und Musik, den musikalisch-rhetorischen Ausdruck, sammt dem Numerus und Empfindungs- und Wortaccent betrifft, wozu selbst die Beschaffenheit unserer Sprache die nächste Veranlassung giebt, und wir rechtfertigen und schärfen unsern Sinn für Alles das durch öffentliche Kritik (die bessere nehmlich) und durch analytische Ausstellungen von Kunstprodukten, ihren Schönheiten und Fehlern, wie davon in dem Grade keine einzige Nation ein solches Beyspiel, so viel ich weiß, aufzuweisen hat; sondern was mehr noch sagen will, so haben wir Künstler zu Mustern aufzustellen, die Alles in dieser Hinsicht erfüllen, was nur die durch das sorgfältigste Studium geleitete Begeisterung geben kann.

Unter mehreren Beyspielen von solchen ächten Künstlern (Schulz z. B.) sey es mir erlaubt, Reichardt auszuheben, und uns selber, vielleicht mit einem leisen Vorwurfe der Undankbarkeit, an seine entschiedenen großen Verdienste um die wahre Kunst zu erinnern. Man kann wohl, ohne Parteylichkeit der Manier (denn der wahre Künstler soll eigentlich gar keine Manier haben) oder des Freundes, von seinen bedeutendern Singekompositionen im Allgemeinen sagen, daß er darin mit edlem, höhern Bestreben, vielleicht über den größten Theil seiner Zeitgenossen hinweg, die vollkommenste Wahrheit im Ganzen, so wie in den kleinsten Theilen zu erreichen strebt, ohne die

Schön-

Schönheit des Gesanges und die Mannigfaltigkeit in der Begleitung zu vernachlässigen. Wiewohl er vielleicht in dem letztern Punkte sich vom Geschmacke und seiner Kunstphilosophie bisweilen eine Strenge der Oekonomie auflegen läßt, die an Kargheit grenzt und hier und da das Gefühl der Leere und Einförmigkeit bewirkt, was ihm das größere Publikum, das mehr an buntes, mannigfaltiges Instrumenten-Spiel gewöhnt ist und mehr sinnlich vergnügt seyn will, wohl wenig verdankt. Beweise von jenem Urtheil liegen, um nur Einiges von seinen ausserordentlich vielen gedruckten Werken anzuführen, zu Tage in seinem Brenno, der Geisterinsel, in Erwin und Elmire, seiner Trauerkantate auf Friedrich II., in der Cäcilia. Viel stärker würde es noch einleuchten, wenn die Partituren seiner übrigen italienischen Opern Andromeda, Protesilao, Olimpiade und die französische Oper Tamerlan bekannt wären.]

Wie kommts, daß die Italiener keine gute ernsthafte Oper haben? Denn während meines neun- bis zehnjährigen Aufenthalts in Rom, kam keine einzige zum Vorschein, die als ein an sich bestehendes Werk hätte allgemein gefallen müssen.

[Aber in der Zeit komponirten ja alle die großen italienischen Komponisten, die Gretry selbst mit so großer Verehrung nennt? Wir werden noch weiter unten sehen, daß überall der leidenschaftliche und fein-insinuirende Künstler hervorschimmert, dem die Italiener und Pariser stets in die Quere kamen.]

Strömte man auch bisweilen Haufenweise hinzu, so war das größtentheils nur, um einen oder den andern Sänger zu hören. War der nicht mehr auf dem Theater, so zog sich Alles in die Logen zurück, um Karten zu spie-

en oder Gefrornes zu nehmen, während das Parterre gähnte.

Alte Professoren haben mich indeß versichert, daß ehemals die Gedichte eines Apostolo Zeno und Metastasio viel Glück gemacht hätten, und auf die Frage, auf welche Weise sie denn von den damaligen Komponisten behandelt worden wären, ersahe ich wohl, daß sie die Arien nicht so dehnten, wie jetzt geschieht, und weniger Ritornels und fast gar keine Rouladen und Wiederholungen anbrachten. In etwas anderm wollen wir also auch den Grund von dem wenigen Interesse der italienischen Opern nicht suchen; denn wollte man sich den Spaß machen, aus einer Partitur die vielen Wiederholungen, Rouladen und Ritornels wegzuschneiden, so stehe ich dafür, man würde das Stück um Zweydrittel verkürzen und die Handlung würde durch solche Abkürzung unfehlbar gewinnen. Ihre komischen Opern sind weniger diesem Fehler unterworfen; ihre Langweiligkeit rührt meistentheils von der miserablen Poesie her.

Sodann habe ich einen andern Uebelstand, den man dramatisch-unsinnig nennen kann, bemerkt. Nicht immer hat der vorzüglichste Sänger die Hauptrolle, weil er als Akteur nur für Nebenrollen gemacht ist; allein vermöge seines Talents oder weil der Komponist eben deßhalb auf seine Rolle etwas gewandt hat, verbreitet er über Alles was er singt einen so mächtigen Reiz, daß er das Interesse der ersten Rolle an sich reißt, ganz dem Sinne des Gedichts entgegen. Dadurch wird nun das Interesse des Drama's umgekehrt, der Zuschauer in eine peinliche Ungewißheit versetzt, und der beste Sänger hört in dem Augenblick auf Akteur zu seyn, als er auf Kosten der Rolle hervorglänzt,

auf

auf welche das größte Interesse der Handlung beruhen sollte.

Das Trauerspiel bietet dem Komponisten unstreitig weniger mannigfaltigen Stoff dar, als das Lustspiel, weil in jenem alle Personen edel gehalten sind; aber darum ist es ganz und gar nicht nothwendig, daß der Komponist nur immer seine drey Formulare von Arien im Kopfe habe, um alle Leidenschaften eines tragischen Drama zu mahlen. Es läßt sich jeder Charakter so verschieden nüanziren, daß man mit seiner Bravourarie, seiner pathetischen und leichtern Arie sehr schlecht ausreichen würde. Unterdeß man sehe die italienischen Bravourarien an, ob sie nicht alle einen und eben denselben Charakter, denselben Zuschnitt und fast die nehmlichen Passagen haben, und sollten sie auch in ganz entgegengesetzten Situationen gesungen werden. Wie soll solche Einförmigkeit nicht widerlich werden und einschläfern, und kann man es einem Publikum verdenken, wenn es sich allein an den vortrefflichen Sänger hält, der das Talent hat die ganze Oper vergessen zu machen?

Man weiß, daß die Instrumentalmusik der Italiener wenig zu bedeuten hat; wie konnte sie also eine gewisse Auszeichnung in guten Kompositionen verlangen wollen? Es ist darin fast niemals Melodie, weil die Italiener es mit Gewalt auf harmonische Effekte anlegen wollen, und dennoch wenig Harmonie darin, weil sie die Kunst der Modulation zu wenig verstehen. Es begreift sich, daß in jedem dieser Fälle nichts wie leerer Lärmen übrig bleibt.

Die Chöre sind gar nichts, wenn man sie von Seiten des Effekts betrachtet, welches man den Italienern indeß weniger zur Last legen muß, weil man in Italien

nach einem allgemein herrschenden Vorurtheil, Alles was nach Fuge schmeckt, vom Theater verbannt. Und doch läßt sich der fugirte Styl, in seiner mehrern oder mindern Strenge, allein dazu brauchen, wenn Priesterchöre, Konspirationen und Alles was auf Magie Bezug hat, vollständig ausgedrückt werden soll. Dieß übel verständige Vorurtheil hat sie in dieser Gattung so schlaff und kraftlos gemacht, und ihrer Harmonie eine solche Armuth gegeben, die unverzeihlich ist. — Ihre Tanzmelodien sind im Allgemeinen erbärmlich, denn sie haben weder ächte rhythmische Bewegung, noch Gesang, noch Harmonie. Das trockene Recitativ ist zwar ganz dem Sprachaccent angelegt, aber die Länge der Scenen und der Mangel von Energie in den entnervten Menschen, die es absingen, machen es im höchsten Grade schläfrig.

Zudem laßt uns gestehen, daß in der italienischen Musik viel Trockenheit und wenig Abwechselung ist, welcher Mangel wiederum eine Folge von der Leere der Harmonie ist. Diese Königin der Musik wird von den Zöglingen des Durante, der ihrer in so hohem Grade mächtig war und sie seinen Werken einprägte, gar zu sehr vernachläßigt.

Eine neue Modulation zu finden, das ist Werk der Kunst (die da kombinirt); eine Melodie zu finden, welche in diesem harmonischen Gange enthalten war, ist Sache des Genies (das lebendige Formen produzirt). Auf andere Art wird keine Melodie gefunden.

Aber statt jenes mechanischen Prozesses hat die Natur den Bewohnern warmer Klimate eine zartere Empfindlichkeit gegeben, welche die Quelle des melodischen Gesanges ist. Und darin thun es die Italiener allen Andern zuvor.

Was

Was also müßte geschehen, um die italienische Oper vollkommner zu machen? Die zu langen Scenen müßten verkürzt, die Handlung durch Hinweglassung

[Einschränkung wollen wir lieber sagen, denn mit gehöriger Oekonomie gebraucht, gehören sie auch zur Schönheit, und sind oft zum Ausdruck sogar sehr nothwendig.]

der Passagien und der Wiederholungen (der unnützen nehmlich) gedrängter werden, die so höchst langweilig sind, zumal wenn eine Handlung rasch vor sich gehen soll; die Chöre müßten mehr dramatisch, mehr harmonisch, mehr modulirt seyn; man müßte es den Franzosen und Deutschen in den Instrumentalpartien, den Ouvertüren, Märschen und Tänzen nachthun.

[Ueberhaupt in dem ganzen Kolorit der Instrumentalarbeit, wie sie sich bey unsern bessern Komponisten findet. Wir wollen es übrigens nicht übel nehmen, daß wir in diesem Punkte, worin wir grade am mehresten gethan haben, nur nach den Franzosen genannt werden.]

Dann wird das Interesse aus dem Innersten des Gedichtes hervorgehen, und der Sänger wird, so wenig er sich dazu zu eignen scheine, Schauspieler werden. Er wird nicht mehr, wie man genugsam sieht, die Bühne verlassen dürfen, um an einer Orange zu saugen, während sein Mitspieler noch zu ihm spricht, als wenn er gegenwärtig wäre. — Eine Oper so eingerichtet, muß, selbst von mittelmäßigen Sängern ausgeführt, ihren Zweck erreichen. Sind sie Leute von Talent und Geschick, so wird der Erfolg vollkommen seyn. Unterdeß wage ichs zu behaupten, so parodox es auch klingen mag, daß ein berühmter

ter Sänger, dem zu Gefallen man Alles aufgeopfert hat, ein Zerstörer des allgemeinen Interesse ist, zumal wenn er mittelmäßige Leute neben sich hat, die er darnieder schlägt. Im Geiste der Poesie muß die Musik gemacht werden, und dabey kann der Komponist sich doch immer noch nach dem Vermögen der Sänger richten.

Die ausschließenden Verehrer italienischer Musik finden es abscheulich, daß man auf Alles das Verzicht thun will, wodurch man einen guten Sänger brilliren lassen kann. In der Oper, sagen sie, verlange ich Gesang; eine Tragödie sehen, wollen wir auf einem andern Theater. Zugestanden, wenn die Musik sich allein, ohne Drama, behaupten könnte; aber die italienische Oper, euer Idol, ennuyirt euch doch nun einmal, ohne daß ihr es euch gestehen wollt. Wohl hundertmal habe ich euch gähnend mit weit aufgesperrtem Munde: ach! wie schön! exklamiren hören. — Nun, weiter will ich ja nichts.

Ich möchte nicht, daß die Italiener Glucks Tragödie in aller Strenge auf ihr Theater verpflanzten, denn sie haben zu viel vortreffliche Sänger, und, ohne dem Interesse zu schaden, kann man, dünkt mich, wohl weniger gedrängt, weniger deklamatorisch, weniger streng dramatisch schreiben. Wenn nun auch durch kunstreiche und gefühlvolle Melodie die Handlung etwas aufgehalten würde, so würde das immer dem Ganzen unbeschadet geschehen können; im Gegentheil würde sie die Handlung dadurch anziehender machen, und über das Schreckliche und Tragische einen milden Schleyer ziehen.

Warum hat Gluck bey seiner Ankunft in Paris es nicht so gemacht? Antwort: weil er für Frankreich und

nicht

nicht für Italien schrieb. Hätte die Natur uns nicht zu früh dieses großen Genies beraubt, würde er, wenn er noch Zeuge von der schnellen Entwickelung der großen Talente eines Lais und Rousseau hätte seyn können, nicht davon haben Vortheil ziehen wollen? Als ich das erste Werk von Gluck hörte, gings mir wie euch; da ist kein Gesang drin, sagt' ich! Aber bald schwand dieser mein Irrthum, denn ich fühlte, daß die Musik selbst zur Handlung gewor= den war, die mich erschüttert hatte.

Ob nun die Harmonie oder Melodie hervorsteche, das ist gleich viel, wenn nur die Musik auf uns vollen Effekt macht. „Sie haben den Muth zu vergessen, daß Sie Musikus sind, um lieber Dichter zu seyn!" — sagte Prinz Heinrich von Preussen zu mir, als er einer Vorstellung von Richard Löwenherz beygewohnt hatte.

[Dieß Kompliment, was Gretry mit gebührender Be= scheidenheit Gluck zuwendet, hat, wie man aus dem Zusammenhange sieht, einen sehr guten Sinn. Wenn man für den Poeten, den Philosophen oder den philoso= phirenden Komponisten setzt, der nicht ins Gelag hinein musizirt, sondern seine Musik der dramatischen Wahrheit unterordnet, und durch selbige das Gedicht repräsentirt und nicht verunstaltet, erdrückt oder überflügelt, so paßt es noch besser; denn der eigentliche Musikus, im höhern Sinne des Worts, ist auch zugleich an sich schon Dichter. Dieß weiter auseinander zu setzen, würde eine eigene Ab= handlung erfordern. Die Sache ist aber richtig. — Und somit wären denn nun jene Worte genauer zu nehmen, wie Jemand in der Allg. Mus. Zeitung (No. 4. Zweyter Jahrg.) gewünscht hat, und es ergiebt sich daraus, daß sie in dem ersten Falle mehr Lob als Tadel, in der letztern Bedeutung aber gar keinen Sinn enthalten. Folglich um zu entscheiden,

wer

von Beiden, Gluck oder Mozart, mehr Dichter gewesen sey, kommt es nur darauf an, zu bestimmen, wer mit größerem Rechte den Namen des musikalischen Genies verdient. Nach meiner unmaßgeblichen Meinung Mozart. Wenn es aber darauf ankommt zu entscheiden, wer mehr vernünftiger, planmäßiger Opern-Komponist gewesen sey (unabgesehen des verschiedenen Genre, worin beide gearbeitet haben) so ist gar keine Frage, daß Gluck der erste Rang gebühre.]

[Man vergleiche die Schlußanmerkung S. 64.]

Vielmehr hätte Gluck ein solches Kompliment gebührt. Denn wer hat mehr, als er gefühlt, daß es ohne Wahrheit kein Interesse und keine Wahrheit ohne Aufopferung giebt?

Reise nach Paris.

J. J. Rousseau sagt, daß man zu Fuße reisen müsse, um Nutzen von der Reise zu haben, indem man so zugleich das Gefühl einer erhöhteren Gesundheit und die herrlichsten Eindrücke genieße, welche das in jedem Augenblick wechselnde Schauspiel der Natur auf uns macht. Ich reisete von Rom am ersten Januar 1767, sahe nichts, und erfuhr unterweges weder Freude noch Leid, denn ich saß in einem guten Wagen.

In Turin fand ich einen deutschen Baron wieder, den ich in Rom gekannt hatte. Er schlug mir vor mit ihm nach Genf zu gehen; er hatte Eil und also reiseten wir gleich den andern Tag. Als wir so eben aus der Stadt waren und ich ihn anreden wollte: ich bin sehr erfreut, Herr Baron, daß ich das Vergnügen habe — unterbrach er mich unfreundlich mit den Worten: Mein Herr, im Wagen spreche ich nicht. — Sehr wohl! — Als wir am Abend im Gasthofe waren, ließ er ein groß Feuer machen, zog seinen Schlafrock an, und kam mit offenen Armen auf mich zu: Ach, mein lieber Freund, wie freut michs — Mein Herr, unterbrach

brach ich ihn wieder ganz trocken, in Wirthshäusern pflege ich nicht zu sprechen. Da lachte er auf wie nicht klug, und erzählte mir ein Langes und Breites von einer gräßlichen Krankheitsgeschichte, an der er noch laborire, und beklagte sich bitterlich über die schönen Römerinnen, die ihn so unbarmherzig mitgenommen hätten.

Den andern Tag passirten wir den Cenis. Wir nahmen Träger an. Als ich mich bey diesen nach einem rothen Kreuz erkundigen wollte, das ich tief im Abgrunde erblickte, geboten sie mir Stillschweigen. Nun, dacht' ich, findest du denn überall deutsche Baronen? Kaum waren wir aber auf der Spitze, so bedeuteten sie mir, daß der Wiederhall von einem Tone der Stimme die Schneemassen, die über den Häuptern der Reisenden schweben, losreißen könne. Die Herabfahrt vom Berge machte mir unendlich viel Vergnügen, und ich schlug daher meinem Baron vor, ihn von neuem zu besteigen, um das Vergnügen noch einmal zu genießen. Aber er fing wieder seine Lobrede auf das schöne Geschlecht in Rom an, und also unterblieb es.

Ich verließ ihn in Genf, aber sehr ohne Reue; denn ich rechnete auf ganz andere Bekanntschaft. Mein Freund Weiß führte mich in die besten Häuser ein, und nicht lange, so hatte ich zwanzig Schülerinnen. Mein kleiner Ruf war vor mir vorausgegangen, und der Magistrat erlaubte mir über den von der Regenz sonst festgesetzten Lektionspreis hinauszugehen.

Das Geschäft eines Musikmeisters gefiel mir nicht, auch schon darum, weil es meine Brust zu sehr angriff; aber ich durfte meinen Zweck, in Paris leben zu können, nicht aus dem Auge verlieren.

Die

Die damalige Fehde zwischen den Repräsentanten und Negatifs hatte viel Abgeordnete aus Frankreich und den Haupt-Schweizer-Kantons als Vermittler herbeygezogen, und um die Excellenzen und das aufsätzige Volk zu vergnügen, ließ die Republik eine Schaubühne aufschlagen. Zum erstenmal in meinem Leben hörte ich also hier französische Opern, und sie machten mir, als ich mich erst an den Gesang der französischen Sprache gewöhnt hatte, der mir Anfangs unangenehm vorgekommen war, viel Vergnügen. Auch gehörte eine geraume Zeit dazu, bis ich mich daran gewöhnen konnte, in demselben Stück sprechen und singen zu hören; indeß fühlte ich schon, daß es unmöglich sey, ein gutes Recitativ zu machen, wofern es der Dialog nicht ist. Um einen bestimmten Charakter aufzustellen oder gehörig zu entwickeln, muß der Dichter eine Exposition machen und Scenen ausspinnen; was kann das Recitativ da anders, als durch seine Monotonie ermüden und den raschen Gang des Dialogs aufhalten?

[Der eigentlich erzählende und handelnde Dialog als trockenes Recitativ ist allerdings an sich schon das Unnatürlichste, was man denken kann, und wenn man nicht gewohnt wäre, vor dem Eintritte in einem Opernhause sein Glaubensbekenntnis an Natur und Wahrheit zurückzulassen, so würde man es damit unmöglich aushalten können. Das obligate Recitativ hat seinen guten Grund in der Natur der Empfindungen, und gehört zu den ächten Schönheiten der Kunst. Daß man aber Sprechen und Singen unnatürlich finden will, ist unrecht, und man muß jeder Kunst etwas zugeben und seine rohen Begriffe von Natur unterdrücken. In komischen Opern ist nun daher nichts nothwendiger, als ein rascher, lebendiger, aber die Gesangstücke gehörig vorbereitender und verbindender Dialog, und hierin sind und bleiben

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

ben die französischen, Muster des guten Geschmacks. Viele unserer neuen deutschen komischen Opern (mit Ausnahme von Göthe's Claudine von Villa bella und Gotters Geisterinsel) sind dafür größtentheils der höchste Inbegriff des Unsinns und der Unnatur, und auf den Dialog wird so wenig gewandt, daß man ihn vielmehr nur als den nothdürftigsten Kitt zum Zusammenhalten der ewigen ungereimten Musikalien betrachtet. Es ist darin bey uns so weit gekommen, daß man noch das Abgehen und Kommen in Musik setzen wird. Vor dem immerwährenden lärmenden Charivari der Musik weiß man nicht mehr, was Inhalt und Geist der Stücke ist, was freylich bey ihrer Erbärmlichkeit auch recht gut ist.]

Nur junge Dichter pflegen, aus Besorgnis zu lang zu werden, ihre Scenen gewaltsam ins Kurze zu ziehen; allein wer sich auf die wahre Natur versteht, der weiß, daß man keine Effekte hervorbringt, ohne sie gehörig vorbereitet und allmählig bis zu dem höchsten Grade der Stärke geführt zu haben. Man lasse also in den Scenen gesprochen werden, und bilde zu dem Ende Leute, die zugleich nicht-deklamirende Schauspieler und musikverständige Sänger sind; denn ohne dieß verlieren alle dramatische Werke ihren Werth. Ich wünschte sogar eine wahre eigentliche Tragödie, worin nichts wie gesprochener Dialog ist, in Musik setzen zu können, und ich bilde mir ein, daß sie eine viel größere Wirkung als unsere Opern hervorbringen würde, worin von einem Ende bis zum andern gesungen wird.

[Dieß ist nur ein parodoxer Einfall. Wie sollte man das machen? Soll die Musik zwischen durch gehen, oder Stellenweise, wo der Affekt sich hebt, etwa als obligates Recitativ, eintreten? Ohne Ausführungen in Form der Arie oder des mehrstimmigen Gesanges könnte es doch nicht abge-

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

abgehen, oder aber die Musik würde den schönsten Stoff zur Bearbeitung vorübergehen lassen. Da hätte man aber schon wieder etwas Opernartiges, und noch dazu etwas, das Stückwerk, weder ganz noch halb wäre. Also wird die Form unserer Opern, wenn sie nur vernünftig, oder vielmehr der höhern Kritik in der Kunst gemäß, gehalten wird, wohl noch immer die beste bleiben.]

Es kam mir bald die Lust an, meine Talente an der französischen Sprache zu versuchen, und dieser Versuch war, ehe von der Hauptstadt von Frankreich die Rede war, nicht unnütz. Ich sah mich vor allen Dingen nach einem Gedicht um; aber ob es gleich in Genf an Leuten von Talent nicht fehlte, so zogen sie doch Staatshändel vom Dienste der Musen ab. Ich schrieb an Voltaire. Er nahm meinen Brief gut auf, ließ mir aber sagen, daß er wegen Unpäßlichkeit nicht antworten könne, mich aber nächstens zu sich einladen würde. Nächsten Sonntag ward ich ihm durch seine Freundin, Madame Cramer, vorgestellt, und fand eine sehr schmeichelhafte Aufnahme. Ich wollte mich wegen der Freyheit entschuldigen, an ihn geschrieben zu haben, aber: Bedarf es auch der Entschuldigung? sagte er, indem er mir die Hand — o es war vielmehr mein Herz! — drückte; „Ihr Brief hat mir sehr viel Vergnügen gemacht, ich wünschte Sie zu sehen. Sie sind Musikus und haben Geist! Das ist zu selten, Mein Herr, um nicht für Sie das lebhafteste Interesse zu empfinden.“ — Ich lächelte zu dem Epigramm und dankte ihm. „Ja, fuhr er fort, ich bin jetzt alt, und kenne gar nicht die komische Operette, die jetzt in Paris zur Mode geworden ist, und worüber man Zaire und Mahomet vergißt. Wenn Sie ihm doch —

hier wandte er sich an Madame Cramer — eine niedliche Operette machten, bis ich selber etwa dazu noch Lust bekomme; denn ich will es Ihnen gar nicht abgeschlagen haben."

Wir kamen in ein interessantes Gespräch über die französische Sprache und ihren musikalischen Gebrauch, worüber der große Dichter manche feine und wahre Bemerkung machte. *) Endlich sagte er mir: eilen Sie nach Paris zu kommen, denn nur da fliegt man der Unsterblichkeit entgegen. Ach! antwortete ich, wie sprechen Sie so leicht davon! Das köstliche Wort ist Ihnen so geläufig, wie die Sache selber. — O, sagte er, hundert Jahre der Unsterblichkeit gebe ich für eine gute Verdauung hin. — Obs wohl sein Ernst war?

Nach einer so guten Aufnahme kehrte ich oft zu Voltaire zurück, wo ich in Absicht der französischen Gewandheit und Feinheit im Umgange mehr als selbst zu Genf meine Schule machen konnte. Ob er gleich lange nicht mehr in Paris lebte, so war er darum in seiner Einsamkeit nichts weniger als angerostet, im Gegentheil schien er das, was man die Quintessenz von Frankreich nennen konnte, und was dieses Land Beneidenswerthes hat, nach seinem Ferney gebracht zu haben. Eine unabläßige Korrespondenz mit Gelehrten unterrichtete ihn täglich von alle dem, was in der Hauptstadt vorging, und keine Meinung, kein Urtheil ward für gültig gehalten, bis der Gesetzgeber des guten Geschmacks seinen Ausspruch darüber gethan hatte.

Genf

*) Was sehr weitläuftig im Texte, für uns aber entbehrlich ist.

Genf und vorzüglich die Lektionen, die ich darin geben mußte, machten mir jedesmal, wenn ich von Ferney kam, die höchste Langeweile, an welchem reizenden Ort mich Alles in Entzücken versetzte. Alles, bis auf die unfläthigsten Thiere, schien mir unter einem solchen Herrn veredelt.

Ueberfluß und Wohlwollen von einem großen Herrn kann uns demüthigen, unsern Neid rege machen; aber wenn wir es bey einem großen Menschen finden, so fühlen wir eine Art von Zufriedenheit darüber. Er hat sich das Alles durch unermeßliche Anstrengungen erworben, dadurch daß er uns aufklärte, unsern Mismuth bannte, unsre Stunden mit den Reizen der Dichtung überzog, und uns vielleicht von der Verzweiflung rettete. Er hat uns also gleichsam sein Gut mit einem viel köstlicheren bezahlt; warum sollten wir es ihm beneiden?

Seine Unterthanen erhielten von ihm alle mögliche Aufmunterung. Täglich sahe man an neuen Häusern bauen, und Ferney würde einer der ansehnlichsten Flecken in Frankreich geworden seyn, wenn Voltaire sich zwanzig Jahre früher hierher begeben hätte.

Hundertmal habe ich seitdem wohl sagen gehört, daß er satyrisch, bösartig und hinter jedem berühmten Namen her gewesen sey. Ich für meinen Theil glaube, daß wenn man ihn nur immer mit Waffen, seiner würdig, bestritten hätte, so würde er, der die Artigkeit und Feinheit selber war, und jedes Verdienst zu würdigen und zu achten wußte, weil er selbst Anspruch darauf zu machen hatte, er, der von Natur gut und menschlich und nicht zu ermüden war, wo es darauf ankam sich der Unschuld anzunehmen, — nie sich auf dem schmutzigen Kampfplatz haben finden lassen,

wohin der Neid und satyrische Bosheit ihn bisweilen mit aller Gewalt hinzogen.

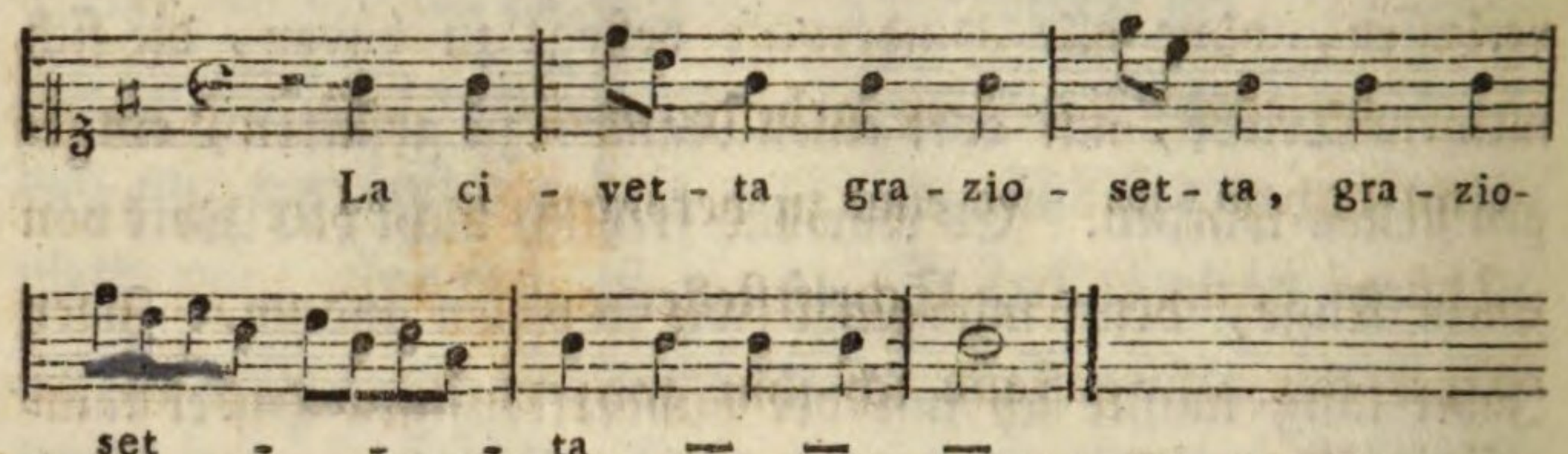
Meine Oper mit der Madam Cramer ging nur sehr langsam vorwärts, was immer ein schlimmes Zeichen für Werke des Genies und der Einbildungskraft ist. Ich nahm also ein Gedicht von Favart: Isabelle und Gertrud, das mir vorzüglich gefiel, und eben nicht schwer zu komponiren war; aber wo ich einen Vokal finden konnte, da brachte ich Rouladen an. Unterdeß hatte diese meine erste französische Oper einen ermunternden Erfolg für mich. Sechs Vorstellungen hindurch strömte man häufig hinzu, und das will für eine so kleine Stadt, wie Genf, schon viel sagen. Ein Mitglied des Orchesters, ein Tanzmeister, gab mir Nachricht von dem Vorhaben der jungen Leute, mich, nach Pariser Gebrauch, nach dem Stück hervorzurufen. So etwas, sagte ich, habe ich in Italien nie gesehen. Nun, so werden Sie's hier; Sie sind der Erste, dem in unserer Republik diese Ehre wiederfährt. Ich mochte mich sträuben wie ich wollte, er ließ nicht nach, mir einen zierlichen Reverenz zu lehren. Ich ward mehrmals herausgerufen, und mußte mich dazu bequemen, hervorzutreten.

Es war nun Zeit, nach Paris zu gehen. Als ich von Voltaire Abschied nahm, äußerte er mir viel Theilnahme an meinem Schicksal, und schien es sogar zu beneiden. Gewiß erneuerte ich bey ihm das Andenken an seine Jugend, als er die Künstlerbahn betrat, auf welcher man zuweilen Ruhm und Glück, öfter aber noch Druck und Verzweiflung findet. Sie werden, sagte er, nicht wieder nach Genf kommen, aber ich denke Sie noch in Paris zu sehen.

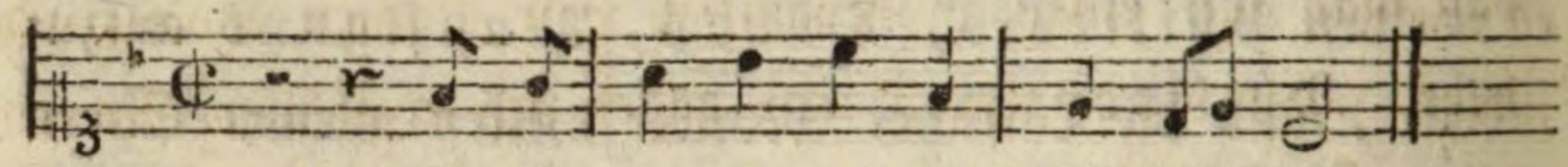
Als ich nun hier ankam, hatte ich eine ganz eigene Empfindung, von der ich mir keine deutliche Rechenschaft geben konnte; aber sie war eine ganz natürliche Folge meines Plans, den ich mir entworfen hatte, diese Stadt nicht zu verlassen, ohne alle Hindernisse besiegt zu haben, die sich meinem Triebe, mir dort einen Namen zu gründen, entgegen stellen würden. Es war das freylich nicht das Werk von einem Tage, denn mir gings wie so vielen andern. Zwey Jahre lang mußte ich mit der hundertköpfigen Hyder kämpfen, die sich allen meinen Bemühungen entgegen warf. Man schrieb nach Lüttich, ich sey nach Paris gekommen, es mit den Philidors, Duni's, Monsignys aufzunehmen, und die Lütticher Musiker hielten meinen Eltern diese meine Frechheit vor. Allein ich ließ mich dadurch nicht abschrecken, im Gegentheil ward mein Eifer nur um so größer. Kann ich, so sagte ich zu mir selber, diesen drey geschickten Männern nahe kommen, nun so werde ich die Freude haben, alle meine Landsleute zu übertreffen, die sich weit unter ihnen fühlen.

Ich war zweymal hinter einander in der französischen Oper, weil ich bey der ersten Vorstellung mich selbst getäuscht zu haben wähnte; aber die französische Musik wollte mir darum nicht verständlicher werden. Man gab Dardanus von Rameau. Ich war neben Jemanden, der schier vor Wonne sterben wollte, und ich mußte wieder herausgehen, um nicht vor Ennui zu sterben. Nachher habe ich viel Schönheiten im Rameau entdeckt; aber mein Kopf war damals viel zu voll von italienischer Musik und ihren Formen, als daß ich mich in die Manier des vorigen Jahrhunderts hätte versetzen können. Ich glaubte gewisse

veraltete italienische Arien wieder zu hören, an deren triviale Wendungen mein Lehrer Casali mich je zuweilen erinnerte, wenn er mir die Fortschritte der Kunst bemerklich machen wollte. Hier sind zwey Stellen, die mir noch beyfallen:



und



Das morto ho! ho! besonders, klingt sehr närrisch.

Ich nahm mir vor, Niemandes Musik nachzuahmen, und hütete mich wohl, irgend einen von den vorhin genannten Kompositeurs zu studiren. Ich fand, daß ich am besten fahren würde, wenn ich mich an die Deklamation grosser Schauspieler hielt, und ich glaube, ein junger Musikus darf sich auf solch eine Idee etwas zu Gute thun, denn sie führte, wenigstens mich, zu meinem Zweck, dem nehmlich, für mich selbst zu bleiben, und es in der wahren, schönen Deklamation zu etwas zu bringen.

[Laborde bestätigt dieß von ihm: Gretry a partout l'avantage de ne pas s'être répété et de n'avoir copié personne. (Ein großes Lob!) On peut dire, que la nature a tout fait pour lui; c'est par instinct qu'il compose. La vraie déclamation se fait sentir dans tous ses ouvrages et toujours cette déclamation devient

vient un chant délicieux. In diesem empfindungsvollen Naturgesange und in der Eigenschaft guter Deklamation, worin es Gretry allen seinen Vorgängern zuvor that, liegt auch der wahre Gesichtspunkt, aus welchem man seine Verdienste beurtheilen muß.]

Unterdeß wenn ich arbeiten wollte, mußte ich ein Gedicht haben, und um eins zu bekommen, klopfte ich an alle Thüren dramatischer Schriftsteller an. Las mir einer seine Oper vor, so gestand ich ihm ganz ehrlich, daß ich mich fähig fühle, sie zu bearbeiten; aber man suchte mich hinzuhalten, und es wunderte mich daher gar nicht zu hören, daß man mir einen Komponisten von Namen vorgezogen habe. Philidor und Duni gaben sich in meinem Namen alle ersinnliche Mühe darum, wie denn Leute von Talent von Hause aus gut und honett sind. Der Gelehrte und Künstler von Werth weiß, was es dem wahren Talente kostet, sich bemerkbar zu machen, und läßt sich daher selbst durch die Furcht, in dem jungen Künstler vielleicht einen Nebenbuhler zu unterstützen, nicht abhalten, zu seinem Besten zu handeln. Endlich brachte Philidor mir die Nachricht, daß er für mich gut gesagt habe, und daß ein Dichter mir ein, für ihn eigentlich bestimmtes, Werk anvertrauen wolle. Ich gehe zu ihm hin. Der Autor liest mir vor; bey jeder Scene werden meine Ideen immer lebhafter und heller, und auf der Stelle entschied ich bey mir die Haltung jedes Charakters u. s. w. Im Grunde konnte ich mir nicht läugnen, daß das Gedicht eigentlich mittelmäßig und frostig sey; aber an meiner Flamme hätte es wohl erglühen sollen. Ich fiel dem Dichter um den Hals. Wie konnte er wohl nicht in meinen Augen lesen, daß ein so schönes Feuer

ihm zu Gute kommen müßte? Aber nein, er ahnete nichts davon; statt das Manuscript zu erhalten, brachte mir Philidor die Nachricht, daß er wieder anderer Meinung geworden sey. Das Einzige, was er mir zugestand, war, daß ich mich mit Philidor in der Komposition des Gedichts theilen sollte, wenn es diesem recht wäre. Frisch zu, Freund, sagte dieser brave Mann zu mir, ich scheue mich gar nicht meine Musik mit der Ihrigen verbunden zu wissen. — Aber ich scheue mich dafür, sagte ich; denn wenn das Stück gefällt, so wird man das allein auf Ihre Rechnung schreiben, und fällt es durch, so wird sich das Publikum nur an mich halten.

Einige Tage darauf machte ich die Bekanntschaft eines jungen Dichters aus der großen Welt, der die Nächte hindurch spielte und schwärmte, und bey Tage Verse machte. Ich bat ihn himmelhoch, mir doch ein Gedicht zu machen; er versprach es sogleich. Wohl dreyßig Visiten machte ich ihm, um ihn zu diesem guten Werke zu ermuntern, und wie nun die ausgelassenen jungen Herren nicht selten gutherzig sind, so ließ er sich endlich bewegen und arbeitete. (Les Mariages Samnites). Jeden Morgen ging ich zu ihm, mich nach seinem Befinden zu erkundigen, und dann las er mir jedesmal vor, was er gemacht hatte. Ich riß ihm Scene für Scene aus den Händen und brachte sie sogleich in Musik. Ich mußte lange warten; aber das schadete nichts. Meine Begierde zu arbeiten, machte mich im höchsten Grade geduldig.

Was ich davon fertig hatte, ließ ich Sûard und dem Abbé Arnaud hören.

[Von

[Von diesem geistreichen, gelehrten und feinen Kenner der Kunst ist die berühmte lettre sur la Musique au Comte de Caylus in Laborde's Essai sur la M. 3 Th. S. 551 u. f., den Forkel in der Geschichte der italienischen Oper von Arteaga Th. 2. S. 498 u. s. w. sehr gut übersetzt hat, und der von jedem, der über Verwandschaft der Poesie und Musik nachdenken mag, gelesen zu werden verdient.]

Sie beurtheilten mich günstig, insonderheit bezeugte letzterer mir einen enthusiastischen Beyfall, wie ihn nur der Mann von Bildung geben kann, der dazu nicht erst eines fremden Urtheils bedarf. Sie machten mich in der gelehrten Welt bekannt, und wenige Tage drauf ward ich beym Grafen Creutz, damaligem Schwedischen Gesandten zum Diner eingeladen, wo ich die Hauptscenen aus meiner Oper gab. Hier hörte ich zum erstenmal von der Kunst mit unendlich vielem Geiste sprechen. Vernet sprach sogar eben so davon, als wenn er Zeit seines Lebens Musik komponirt hätte. Das war ich an den Italienern nicht gewohnt gewesen, die überhaupt zu lebhaft empfinden, um sich bey langen Räsonnements aufzuhalten. Ein O Dio! wobey sie die Hand aufs Herz legen, ist gewöhnlich ihr höchstes Beyfallszeichen. Das mag nun allerdings viel sagen; allein wenn die ganze Rhetorik sich auf einen Seufzer beschränkt, so muß man wenigstens gestehen, daß sich wenig daraus lernen läßt.

Alles ließ sich für meine Wünsche an, und es fehlte nur noch, daß ich in den Schauspielern eben so nachsichtsvolle Richter, als in jenen berühmten Männern, fand. Ich traf schon Veranstaltung ihnen meine Musik hören zu lassen, als mein Poet mich benachrichtigte, daß unser

Stück

Stück wieder zurückgegeben worden sey. Wir beschlossen also, es für die Oper umzuschmelzen, und in einem Monat war diese Arbeit geschehen. Die Beschützer meines Talents — denn in Paris (wie überall) vermag ein Mensch ohne Namen nichts ohne sie — hatten dem Prinzen Conti von meinem Stück gesagt, und er befahl Trial,

[Ein in Frankreich als vortrefflicher Directeur de l'académie roy. de Mus. und der Musik des Prinzen Conti, berühmter Mann. Er hat auch mehrere Opern geschrieben. Er starb 1771.]

es bey ihm als Konzert aufzuführen. Ich selbst schrieb Alles fast ganz allein aus, da ich die Kopialgebühren nicht daran wenden konnte. Als nun der Tag gekommen war, an welchem mein Schicksal sich entscheiden sollte, ließ mir Trial sagen, ich möchte mich im Opernsaal zur Probe der Chöre einfinden. Aber möchte ich beschreiben können, welch einen niederschlagenden Verdruß ich hier auf allen Gesichtern der versammelten Musiker verbreitet sahe! Tödliche Kälte herrschte überall. Wollte ich während der Ausführung durch meine Stimme, durch meine Gesten einiges Leben in diese indolente Masse bringen, so lachte man von allen Seiten, und that, als wenn man nichts sähe und hörte. Ich zitterte im Voraus für den Abend, wo der ganze Hof beym Prinzen versammlet seyn und mich hören würde, und ich hatte nicht umsonst gezittert. Von der Ouvertüre an bis zu Ende that die Oper nicht den allergeringsten Effekt. Die Langeweile hatte alle Zuhörer schon beym ersten Akt ergriffen, und schon war ich im Begriff davon zu laufen; aber mein Freund

Arnaud

Arnaud hielt mich zurück, drückte mir die Hand und sagte mir höchst aufgebracht: Das Urtheil über Sie heute Abend ist so viel wie Nichts! Alle das Volk da hat sich vorgenommen, Sie zu Boden zu werfen, aber Sie sollen sich wieder erheben, das schwöre ich Ihnen bey meiner Ehre! — Der Prinz sagte zu mir mit ausserordentlicher Güte und Schonung: „Ich finde zwar in Ihrer Musik das nicht, was Ihre Freunde mir davon gesagt haben, aber es thut mir doch wirklich leid, daß Niemand einem Marsche hat applaudiren wollen, der mir ausserordentlich gefallen hat.“

[Welch ein ungünstiges und unzweckmäßiges Arrangement ist das aber auch, den Effekt einer Opernmusik als Konzert beurtheilen zu wollen, zumal vorher, ehe sie aufgeführt war! Wie würde es auf solche Weise einer Gluckschen Oper ergangen seyn, die ganz auf Handlung und Theatereffekt berechnet ist, wie es im Grunde jede Oper seyn sollte. Dieß ist eben so viel, als eine Dekoration ohne Beleuchtung. Schon Galuppi und Durante warnten ihre Schüler vor der Täuschung, die aus der Musik im Zimmer für das Theater entspringt.]

Man kann leicht erachten, in welcher Gemüthsstimmung ich nach solch einem Unglück nach Hause kam; aber was mich bey meiner Niedergeschlagenheit noch mehr angriff, das waren zwey Briefe, die ich zu Hause vorfand. Der eine war anonym und enthielt folgende tröstliche Worte: „Sie bilden sich also wirklich ein, ehrlicher Lütticher, neben Männern von großem Talent hier figuriren zu können! Ziehen Sie die Seegel ein, mon Cher, und packen wieder auf! Sie thun am besten, Sie kehren zu Ihren Landsleuten wieder zurück, und geben diese Ihre

barokke

barokke Musik zu hören, worin weder Sinn noch Verstand ist.“ — Der andere war von London datirt und von Mylord Abington, der mir schrieb, daß er nicht mehr Flöte blase, und also meine Pension einziehen müsse.

Ich hatte natürlicherweise nicht das Herz, den Direkteur Trial zu fragen, ob man meine Oper geben würde; die Frage wäre lächerlich gewesen. Die Gelehrten, die sich für mich interessirten, und sahen, daß ich das Projekt hatte fortzugehen, disponirten Marmontel zu einem Gedicht für mich. Er kam zu mir und gestand mir freymüthig, daß er den Italienern ein kleines Stück (la Bergère des Alpes) gegeben, und daß er, des geringen Erfolgs ungeachtet, ein Stück nach dem eben erschienenen Voltairschen Ingenu ou le Huron machen wolle. Sie geben mir das Leben wieder, sagte ich, denn ich liebe dieß Land, ohnerachtet man mich darin so schlecht behandelt. Text und Musik wurden in Zeit von sechs Wochen fertig, und durch Vermittelung des Dichters, des Schwedischen Gesandten und des berühmten Sängers und Schauspielers Cailleau, den er für mich gewann, und dem einige Proben von meiner Arbeit ausnehmend gefielen, kam das Stück auf die Bühne.

Junge Komponisten können daraus lernen, wie viel auf die Umstände bey dem ersten Versuche ankömmt, um ihm entweder bald einen Namen zu machen, oder sein Glück auf mehrere Jahre (manchmal auf immer) zurückzuhalten. Ein junger Mahler ist hundertmal besser daran, als ein Komponist. Ein Gemählde ist bald in seinen gehörigen Gesichtspunkt gebracht, aber der Effekt einer Musik hängt von dem Zusammenfluß so vieler Dinge, von Aufmerksamkeiten ab, die man einem unbekannten Künstler nie gewährt.

Den

Den Tag der ersten Vorstellung war ich ganz weg. Kaum hatte es Nachmittag drey Uhr geschlagen, als ich mich schon an die Ecke einer abgelegenen Straße postirte, um die Wagen und Zuschauer zu beobachten, und sie durch meine Blicke gleichsam zur Nachsicht aufzufordern, und ins Haus wagte ich nicht eher zu gehen, als bis das Vorspiel schon angegangen war. Als man eben die Ouvertüre vom Huron anfangen wollte, ging ich ins Orchester, um mich dem Anführer noch besonders zu empfehlen. Aber ich fand ihn eben im Begriff das Zeichen mit dem Bogen zu geben; sein Auge glühte, und sein Gesicht war so gespannt, daß ich mich zurück zog, ohne ein Wort zu sagen. Mein Dank dafür war ihm desto gewisser, und ist ihm bis jetzt geblieben. — Weil mein Name sich auf i endet, so hielt mich das Publikum für einen Italiener, und im Parterre soll man gesagt haben: Nun da werden wir wieder schöne Rouladen und Cadenzen zu hören bekommen. Aber man ward sehr angenehm getäuscht. Alles auf dem Theater beeiferte sich dem Stücke sein Recht anzuthun; es erhielt den entschiedensten Beyfall, und nach Endigung desselben forderte man laut die Namen der Verfasser. Man nannte mich als Komponist,

[Aber das Publikum hatte ja schon von der Endung seines Namens den Schluß auf den Italiener gemacht, und doch wußte es den Verfasser nicht? —]

aber der Dichter wollte durchaus anonym bleiben.

Habe ich je eine angenehme Nacht verlebt, so war es die, welche auf diesen glücklichen Tag folgte. Mein Vater erschien mir im Traum; er streckte die Arme nach mir aus, ich stürzte ihm mit einem Schrey entgegen, und — erwachte.

wachte. O er war mir wohl schmerzhaft der Gedanke, daß du, mein guter Vater, nicht Zeuge dieses meines ersten Künstlerglückes seyn konntest! Gott, der das Innerste meines Herzens kennt, weiß, daß der Wunsch, Dir der Bequemlichkeit mehr, als Du hattest, zu verschaffen, die erste Triebfeder meines ganzen Kunsteifers war. Aber in eben dem Augenblick, da ich gegen das Ungewitter mit einiger Hoffnung des guten Erfolgs ankämpfte, als Freunde grausam genug waren, meine Bemühungen bey ihm für verwegen auszuschreyen, und er mit Bekümmerniß für den einzigen Gegenstand seiner Wünsche erfüllt ausrief: werde ich meinen Sohn wiedersehen? wird er aufkommen? — starb er, und nie habe ich also das Glück erlebt, seine Tage erheitern zu können.

Jetzt drängten sich Dichter genug zu mir, sogar hatte ich das Glück, daß Voltaire sich meiner erinnerte, und mir zwey komische Stücke, le Baron d'Otrante und les deux tonneaux, unter der Bedingung, die er gewöhnlich machte, für das Theater der Italiener zusandte, daß ich sie für die Arbeit eines jungen Dichters aus der Provinz ausgeben sollte. Man fand sie interessant genug; aber da er den Einfall gehabt hatte, die Rolle des Corsen italienisch zu schreiben, und man dieß nicht so aufs Theater bringen wollte, so verlangte man vom Dichter Aenderungen, und daß Voltaire sie vorzunehmen nicht Lust hatte, und herzlich darüber lachte, versteht sich von selbst.

Mein Huron hatte sich so herausgemacht, daß, als ich einmal in eine Straße ging, ich einen Tabaksladen ansichtig wurde mit der Firma: au grand Huron. Ich konnte

doch

doch unmöglich anders, als hinein gehen und mir ein Pfund Tabak kaufen, den ich, wer wird sich darüber wundern? besser fand, als irgendwo.

Nun fing das Publikum an, mich unter die Zahl der Kompositeurs zu versetzen, die seiner Aufmunterung nicht unwerth sind; aber man gestand mir entweder zu viel oder zu wenig zu. Bald wollte man mir den komischen Styl absprechen, bald meinen Gesang anders nach dem Fundamentalbaß eingerichtet wissen, und bald war dieser nicht recht, bald jener nicht. — Unglücklich der Künstler, welcher sich zu sehr durch die hergebrachte Regel fesseln läßt und es ihretwegen nicht wagt, seinem Genie freien Aufschwung zu lassen. Man muß manchmal davon abweichen, um Alles ausdrücken zu können, und man muß beides zu schildern wissen, den Vernünftigen, der zur Thür hinaus geht, und den Narren, der zum Fenster heraus springt. Kann man nicht anders mit der vollkommensten Wahrheit darstellen, als wenn man Töne auf eine seither ungewöhnliche Art verbindet, so darf man zwar nicht besorgen, daß man zunächst für die Theorie eine neue Regel daraus herleiten werde; aber andere Künstler werden eure gebrauchte Licenz vielleicht noch an einem passenderen Orte wieder gebrauchen, und selbst die strengsten Systematiker dahin bringen, sie gelten zu lassen. Beyspiele pflegen immer der Regel vorher zu gehen. Unterdeß verstehe man dieß wohl recht. Nur der, welcher mit der Regel hinlänglich vertraut ist, darf sich manchmal erlauben, davon abzugehen, weil nur er zu beurtheilen im Stande ist, in welchem Falle die Regel nicht zureicht.

Der Grund, warum meine Musik sich so ohne alles Geräusch in Frankreich eingeführt hat, ohne daß für mich enthusiastische Partheien aufgestanden und kindische Streitigkeiten erfolgt sind, wie man dergleichen alle Tage sieht, liegt theils in meinen Studien, theils in meiner Manier, die ich mir zu eigen gemacht habe.

Ich hörte viel über Musik räsonniren; da ich aber in den mehresten Fällen nicht von der Meinung Anderer seyn konnte, so ergriff ich meine Partie und schwieg. Gleichwohl fragte ich mich selber, ob es denn kein Mittel geben möchte, alle Meinungen so ziemlich zu vereinigen, und da fand ich denn, daß die Musik, um dieß zu können, wahre treue Deklamation seyn müsse. Da ich nun bemerkt hatte, daß der große Haufe von Zuhörern im Theater durch eine schlechte Intonation eben nicht in seinem Vergnügen gestört wurde, daß aber eine falsche Inflexion einen allgemeinen Rumor zu verursachen pflegte, so war mein höchstes Bestreben, Wahrheit in die Deklamation zu legen, und sonach schien mir der der geschickteste Komponist zu seyn, der selbige am besten und natürlichsten in Gesang zu verwandeln weiß. Wo sollte man das nun wohl aber besser lernen, als auf dem Theater? Hier erhalten wir von der ächten Deklamation großer Schauspieler, die sie mit aller übrigen theatralischen Täuschung zum höchsten Leben zu bringen wissen, Eindrücke, welche nie verlöschen und welche die gründlichste Analyse von Regeln und Vorschriften im Leben nie ersetzen wird. Hier lernt der Musikus, wie er es anzufangen hat, sich an die Leidenschaft wenden, in die Geheimnisse des menschlichen Herzens dringen und sich von dem, was in der

Seele

Seele vorgeht, Rechenschaft geben zu können. In dieser Schule lernt man die wahren Accente kennen und wieder geben, und ihre Schattirungen und ihre Grenzen andeuten. Wie das alles zu Empfindung wird, was solch ein Spiel in uns hervorbringt, das läßt sich nicht beschreiben. Auch würde es sehr überflüssig seyn; denn wer nicht so zarten und tiefen Gefühls ist, um die Eindrücke davon in seiner Seele aufbewahren zu können, dem würde alle Beschreibung nichts helfen. Ein kaltherziger Komponist, ein Mensch ohne Leidenschaften wird es nie weiter bringen, als ein Echo, das sklavisch die Töne wieder giebt. Wer wahres Gefühl hat, wird nie davon gerührt werden.

[Dieß ist wahr, darin hat Gretry viel und mehr als die Italiener gethan, und die musikalische Charakteristik seiner Personen ist mit eins seiner Verdienste. Aber es wäre ungerecht, wenn er glauben machen wollte, als wenn nicht schon mehrere Komponisten vor und neben ihm dieß auch beachtet hätten. Gretry hatte hierin an Lully schon ein großes Muster vor sich, das er, wie genauere Kenner der Lullischen Opern versichern, bey weitem nicht erreicht hat. Und hatten Monsigny, Philidor u. a. nicht auch schon vor und neben ihm das Ihrige darin gethan? Die Sache liegt dem Gefühl und der Vernunft zu nahe; denn eine Königin wird doch wohl anders empfinden und singen als ihre Zofe, und der Ritter anders als sein Waffenträger?]

Ueberzeugt, daß jeder Mitspieler (interlocuteur) seinen besondern Ton, seine Manier hat, ließ ich mir angelegen seyn, jeden in seinem eigentlichen Charakter zu halten. —

[Die Idee, gute Schauspieler zum Behuf der Deklamation zu benutzen, ist gut, und kann selbst dem gefühlvollsten und gebildetesten Komponisten noch nützlich seyn. Allein worauf Gretry hinaus will, das scheint doch, im Vergleich mit dem übrigen, was die Kunst vom Musikus als Opernkomponisten fordert, nur als etwas sehr mäßiges angeschlagen werden zu können. Und wenn denn nun auch der Gesang so viel möglich oratorisch und pathetisch richtig deklamirt ist, so gehört doch warlich zur Opernkomposition mehr, als der bloße Gesang, und wenn die ganze Musik, kollektive genommen, ächt-theatralisch seyn soll, so wird der unendlich große und wichtige Beitrag, den die Instrumentalmusik zum Ensemble liefert, wohl höher angeschlagen, und nicht bloß als begleitend betrachtet werden müssen. Dieß alles liegt weit ausserhalb dem Kreise der Schauspielkunst. Wir werden weiter unten noch oft auf Deklamation zu sprechen kommen. — Zu Mustern dieser Art wären nun mehr lyrische, also vorzüglich tragische Schauspiele geeignet; denn in unsern großentheils frostigen Familienstücken, wo sich die Rede wenig zur leidenschaftlichen Deklamation erhebt, möchte wohl wenig zu profitiren seyn. Der Verf. hat da französische Stücke, die so häufig in Versen sind und einen höhern Ton und Accent fordern, wie auch die weit lebhaftern französischen Schauspieler, einen la Rive, Cailleau, eine Clairon vor Augen, die ganz etwas anders, als unsre, was wir gute Schauspieler nennen, sind. Unser Iffland, besonders als Pygmalion, würde ihnen zu diesem Zweck einzig noch an die Seite gesetzt werden können.]

Bald bemerkte ich, daß die Musik an Hülfsmitteln reich ist, welche die bloße Deklamation für sich allein nicht hat. Eine Tochter z. B. will ihrer Mutter weiß machen, daß sie die Liebe nicht kenne; allein während sie durch einen

ein-

einfachen und eintönigen Gesang ihre Unbefangenheit zu erkennen geben will, hört man, wie das Orchester die Unruhe eines verliebten Herzens ausdrückt. Man lasse einen schwächlichen Pinsel von Liebe oder Herzhaftigkeit enthusiasmirt seyn wollen. Singen muß er, als wenn er in Wahrheit in leidenschaftlicher Begeisterung wäre; aber seine langen Ohren wird man an der schleppenden eintönigen Begleitung des Orchesters erkennen. Ueberhaupt muß im Gesange die Empfindung liegen; Geist, Bewegung und Mienen müssen sich dafür über das Accompagnement verbreiten.

[In der Unzulänglichkeit der menschlichen Stimme liegt eben der Ursprung der ganzen Instrumentalmusik. Die Gegenstände wirken auf unzählige Art auf uns, und der Gesang, so viel er vermag, reicht zu ihrem Ausdruck lange nicht hin. Die Leidenschaften wachsen, die Ideen haben ihre Kontraste, es giebt Umstände, wo man hundert Zungen haben möchte, um die ganze Menge und den Tumult der innern Empfindungen, deren Opfer wir sind, zu verkündigen. Da ist die Instrumentalmusik eine neue Sprache, die die Kunst erfunden hat, um die Unzulänglichkeit derjenigen zu ersetzen, welche wir nur von der Natur erhalten haben. Doch die Nothwendigkeit des Gebrauchs der Instrumente leuchtet von selber ein, und es wäre weiter nichts besonderes, daß Gretry in ihnen eigenthümliche Hülfsmittel gefunden hat. Aber jener Gebrauch derselben durch den Kontrast ist eine nicht so gewöhnliche Bemerkung; sie ist aber richtig. Er erfordert aber viel Behutsamkeit, sonst wird zum allerwenigsten Unverständlichkeit davon die Folge seyn.]

Da Pergolesi's Musik mich von je an stärker als jede andere afficirt hatte, so folgte ich darin meinem

Instinkt, und fand dadurch den Weg zu jenem Theil des Publikums, welcher sich gern durch Vernunft von dem Grunde seiner Genüsse, selbst während er sich ihnen hingiebt, Rechenschaft zu geben sucht.

[Dadurch, daß man sich gehen läßt und instinktartig arbeitet, findet man sonst eben nicht den Weg zu Kunstkennern; eher erwirbt man sich populäre Theilnehmung.]

Bey dem andern Geschlecht, dem vorzüglich Empfindung von der Natur zu Theil ward, fand ich den ersten Eingang; der junge Flüchtling fand in meiner Musik artige Manier und Feinheit; der ernste Mann fand sie sprechend und ausdrucksvoll, und die alten Anhänger Lully's und Rameau's fanden in meinen Gesängen Aehnlichkeiten mit denen ihrer verehrten Helden. — Aber — mitten unter dem allgemeinsten und lautesten Beyfall, wie sehr fühlt da ein Künstler immer noch, wie wenig er sich selber genug gethan habe! Bald findet er, wie sehr seine Deklamation zu unbestimmt sich in leeren melismatischen Gesang verliert, bald wieder, daß eine vollständige Harmonie sich nicht zu einer schönen Melodie fügen will, und daß, um eine Stelle heraus zu heben, er dafür eine andere aufopfern muß. Mitten in seiner Arbeit stößt er auf die Quelle verschiedener Systeme und auf den daher entspringenden Grund ihrer Abweichung von einander. Aber das Sicherste für ihn ist, sich von der Meinung los zu machen, und sich von seinem natürlichen Gefühl, das sich seiner durch und durch bemächtiget, leiten zu lassen.

Mit Vergnügen denke ich einer Vorstellung meiner faulle Magie, bey welcher ich Rousseaus Bekanntschaft machte. Ich hörte jemanden neben mir sagen: Herr R., da ist Gretry, nach dem Sie eben fragten, und sogleich flog ich zu ihm hin, und betrachtete ihn mit einer rührenden Empfindung. — „Es ist mir sehr lieb Sie zu sehen, sagte er: lange glaubte ich mein Herz gegen alle sanfte Gefühle verschlossen, aber Ihre Musik hat sie wieder in mir aufgeregt. Ich wünschte Sie zu kennen; doch ich kenne Sie ja schon aus Ihren Werken. Ihr Freund aber möchte ich seyn.“ — O ich halte es für die süßeste Belohnung, Ihnen durch mein Talent zu gefallen. — „Sind Sie verheirathet?“ Ja. „Haben Sie, was man eine Frau von Geist nennt?“ Nein. „Das dachte ich wohl.“ — Es ist die Tochter eines Künstlers; sie sagt nie, was sie nicht empfände, und nur von der einfachen Natur läßt sie sich leiten. — „Das konnte ich mir vorstellen. O ich liebe die Künstler, sie sind wahre Kinder der Natur. Ich will Ihre Frau kennen lernen und Sie oft besuchen.“ — Ich kam Rousseau während der Vorstellung nicht von der Seite; zwey oder drey Mal drückte er mir während derselben die Hand. Wir gingen zusammen heraus. Ich dachte damals nicht, daß dieß das erste und letzte Mal seyn würde, daß ich ihn sprach. Als wir durch eine Straße gingen, wollte er über Steine fortgehen, welche die Pflasterer hatten umher liegen lassen; ich nahm ihn mit den Worten beym Arm: Nehmen Sie sich in Acht, Herr R.! — Plötzlich und unsanft zog er ihn zurück und sagte: O lassen Sie mich doch meiner eigenen Kräfte mich bedienen! — Diese Worte vernichteten

mich auf der Stelle. Wagen kamen zwischen uns, er ging seinen eigenen Weg, ich den meinigen, und nie seitdem habe ich ihn wieder gesprochen.

Hätte ich ihn weniger geliebt, wäre ich den andern Morgen zu ihm gegangen; aber Furchtsamkeit, die getreue Gefährtin meiner lebhaftesten Wünsche, hielt mich zurück, wie denn die Besorgniß, mich in meinen Erwartungen betrogen zu sehen, mich oft um meine liebsten Wünsche gebracht hat. Wenn diese Art zu seyn weniger der Reue aussetzt, so arbeitet sie doch auch gerade der Hoffnung, dieser süßen Täuscherin der Sterblichen, entgegen.

Nur noch einmal sah ich ihn, als ich mit einem Gelehrten im Wagen des schwedischen Gesandten fuhr. Er ging mit seinem großen Stocke an den Seitengängen von Pontroyal entlang, indem er kaum sich gegen Wind und Regen halten konnte. Uuwillkührlich legte ich mich in den Wagen zurück, um vor ihm mich nicht sehen zu lassen. Was haben Sie? fragte mein Gesellschafter. Da ist Jean Jacques. Ja so! — Der hat mehr Kourage, als wir.

Man hat ihm die Komposition seines Devin de village abstreiten wollen.

[Auch Laborde, der ihn überhaupt sehr unfreundlich und partheyisch behandelt, tritt dieser Meinung bey, und behauptet, daß die besten Stellen darin andern angehören. Es ist interessant, dieß im Laborde, unter dem Artikel Rameau (Theil 3.) nachzulesen.]

Hätte

Hätte dieser Apostel der Wahrheit ein einziges Mal im Angesicht des Publikums gelogen, so wäre er ein Betrüger und brächte sich um die ersten Ansprüche auf Unsterblichkeit. Wie hätte ein solcher Mann wohl eine solche Lüge schmieden und durchsetzen können? Ich habe diese seine Musik mit der ängstlichsten Aufmerksamkeit untersucht, und überall darin den wenig erfahrnen und ungeübten Künstler erkannt, dem nur das Gefühl die Geheimnisse der Kunst offenbart. Hätte er ein zusammengesetzteres, verschlungneres Sujet gewählt, worin mehr leidenschaftliche und moralische Charaktere vorkommen, so würde er es nicht haben in Musik setzen können; denn in solchem Falle reicht man kaum mit allen Hülfsmitteln der Kunst aus, um das, was man empfindet, darzustellen. Aber als ein gescheuter Mann gesellte er dem Neuling seiner Muse ein liebendes Paar bey, das bloß die Empfindung der Liebe entwickelte. Ueberall hat er mehr auf Gesang, als auf Prosodie gesehen, und eben aus dem Gefühle der Schwierigkeiten, die er nicht alle zu überwinden wußte, mochte sein Ausspruch kommen, daß die Franzosen niemals Musik haben würden. Hätte ich sein Freund werden können, hätten wir auf unserm Wege nicht Steine gefunden, hätte er gesehen, wie ich arbeite, wie leicht es mir wird, Melodie und Harmonie und Deklamation nach einander nach meiner Idee anzuwenden, vielleicht würde er gesagt haben: ich sehe wohl, daß man sich mit der gesammten Harmonie und ächt musikalischem Gesange, wie ich mit den Schriften der Alten, genährt haben muß, um ins Große und mit Leichtigkeit zu mahlen.

Als er von diesem seinem Stücke Proben hielt, bezeugte er gegen die Spieler seine Unzufriedenheit, und, um sich dafür zu rächen, hingen sie ihn in effigie auf. — „Sie haben mich lange genug auf der Tortur gehabt, sagte er, als er davon hörte, es wundert mich also gar nicht, daß sie mich endlich hängen.“

Rhapso=

Rhapsodien.

Allgemeine historische Bemerkungen über die Kunst.

Wie lange Zeit hat man sich im Gebiete der Musik in der Irre umher getrieben, ehe man auf das wahre Schöne gekommen ist! Bald hat man sich mit einer kindischen Einfalt im Gesange begnügt, bald etwas in pralerischen Künsteleyen gesucht.

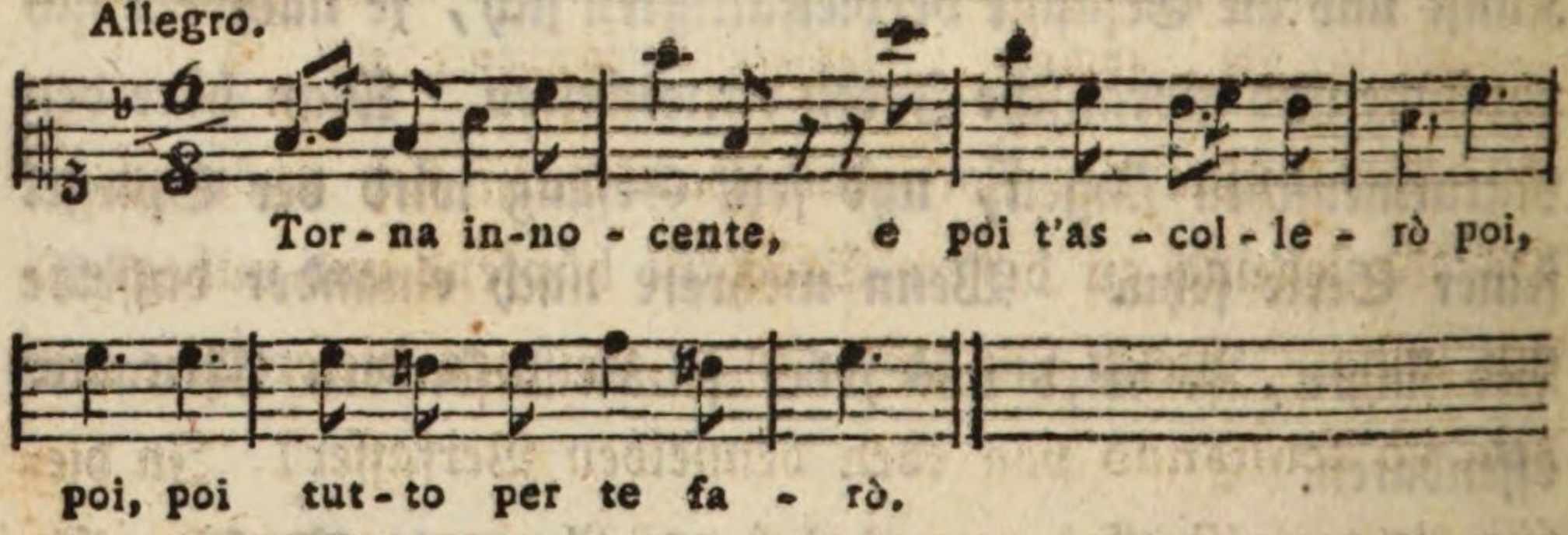
Anfangs reichten die einfachsten Gesänge von vier bis fünf Tönen hin, um Freude oder Schmerz der Naturmenschen auszudrücken. Nach und nach ward die Melodie zur Kunst und die Gesänge vervielfältigten sich, je nachdem sich physische und moralische Ideen entwickelten. Man höre den Naturmenschen singen, und sein Gesang wird der Spiegel seiner Seele seyn. Wenn mehrere nach einander dasselbe Lied singen, so wird uns jeder seinen besondern Charakter offenbaren.

Was die Alten uns von den Wundern der Musik erzählen, läßt sich (das Tropische abgerechnet) gar nicht in Zweifel ziehen; sie mußte allerdings auf unverdorbene Gemüther eine absolute Gewalt haben. Der Naturmensch ist immer derselbe; wir haben ein wenig von Allem in unserm Charakter.

ter. Die Musik der Alten hatte und behielt für jede Sache eine und eben dieselbe (Art von) Melodie, eben denselben Rhythmus. Das Volk, wenn es Gesänge anstimmen sollte, war gewiß, daß man das Fest der Venus oder Juno feierte. Jedes Lied machte einen bestimmten Eindruck; jede Familie sang zu Hause ihre Gesetze, und zuverlässig sang man: Ehre deine Aeltern nicht eben so, als man sang: Verströme dein Blut fürs Vaterland!

Die Melodie mußte nothwendig der Harmonie die Existenz geben. Man merkte, daß über den siebenten Ton der erste wieder in dem achten auflebte. Man kam auf Verhältnisse zwischen Ton und Ton, und wenn einmal die Harmonie einem Kalkul unterworfen wurde, so mußte sie nothwendig wieder zu den Fortschritten der Melodie beitragen.

Wenn wir nur in das vorige Jahrhundert zurück gehen, so sehen wir, wie wenig bey den neuern Römern die Melodie mit der Deklamation zu thun hatte. Man sehe nur eine Arie von Vinci (aus der Oper Artaxerxes v. Metastasio Scene 13. im ersten Akt):

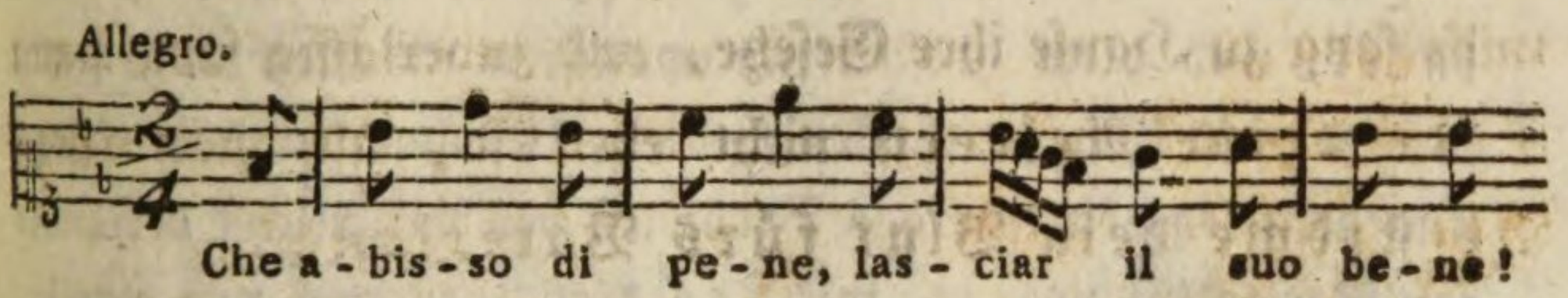


In dem Munde der Prinzessin mußte diese Arie, die jetzt in Form einer Gique ist, das seyn, was man ein air de fureur nennt. Der Zorn, wenn er edel ist, interessirt, aber unedel wird er widerlich. Wie trivial also und ganz

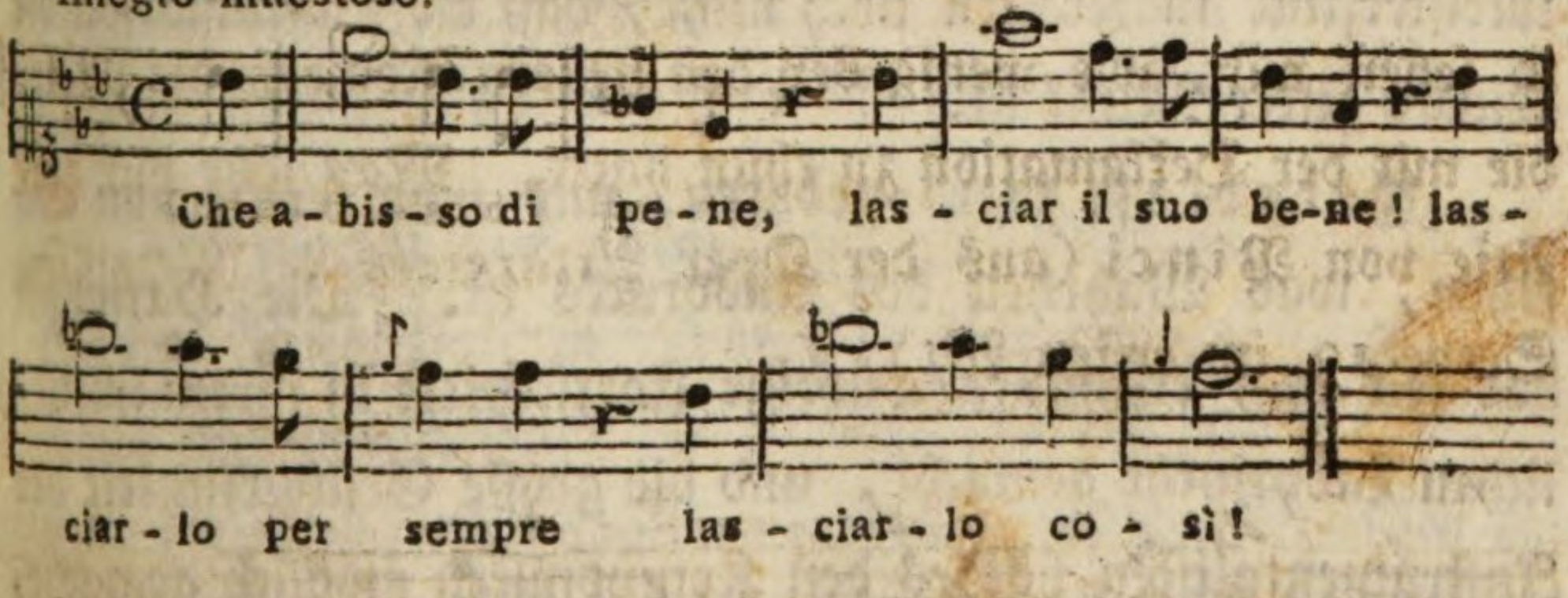
der

der Sache entgegen, durch einen lustigen Tanz die Wuth ausdrücken zu wollen!

[Eine merkwürdige Stelle ähnlicher Art, unter unzähligen unsinnigen, von Cimarosa steht in seiner Olympiade und heißt so:



Welch ein lustiger, nein, liederlicher Gesang auf solche Worte; Man sehe dagegen, wie unser Reichardt in seiner Olympiade (ebenfalls von Metastasio) dieß ganz anders und unendlich expressiver zu fassen weiß (wovon es Schade ist, daß die Begleitung nicht mit gegeben werden kann):



So müßte der Zorn des Hanswurst sich ausnehmen. Die Begleitung zu diesem Stück ist hüpfend und unbegreiflich lustig. Welch ein Unterschied zwischen dieser Arie und dem vò scoltando von eben demselben Verfasser! In diesem Letztern ist alles, vorzüglich das Accompagnement, den Worten angemessen, und man kann dieß für das erste wahre musikalische Gemählde halten, für den ersten Lichtstrahl der Wahrheit. Die Römer wurden ausser sich, als sie zum ersten Mal Töne mit dem Wortausdruck in so

schöne

schöne Einigung gebracht hörten. Vinci war also, wie die alten römischen Musiklehrer behaupten, der erste Inspirirte und gleichsam der Schöpfer einer neuen Musikart; er verdiente also wohl die Statue, die man ihm errichtete.

[Vinci lebte aber mit Porpora, Leo und Scarlatti, und diese großen Komponisten möchten wohl jenen Ruhm mit ihm zu theilen haben. Er hat vor dem erstern und dem letztern nur das Verdienst des natürlichst deklamirten Recitativs voraus, mit Leo dieß aber auch nur gemein, dessen Recitative wohl brav deklamirt sind. Ob er übrigens eine Statue erhalten habe, ist ungewiß. Laborde, der doch in histor. Nachrichten der Künstler sehr genau ist, sagt davon kein Wort. Uebrigens aber ist es wahr, daß er in der seelenvollen Deklamation Epoche macht.]

Unterdeß wußte man selbst nach diesem (damaligen) Meisterstück in Italien noch nicht, daß die Deklamation die Quelle guter Musik ist.

Pergolesi ward geboren, und man lernte nun einsehen, was Wahrheit des Ausdrucks ist. Die Harmonie hat seit dem erstaunenswürdige Fortschritte in ihrem unendlichen Labyrinthe gemacht, und die große Geschicklichkeit der Instrumentalisten hat es den Komponisten möglich gemacht, allen Reichthum des Accompagnements zu entfalten; aber Pergolesi hat darum nichts verloren. Die Wahrheit der Deklamation in seinen Gesängen ist unveränderlich, wie die Natur. Es ist unstreitig ein unersetzlicher Verlust für die Kunst, daß dieser göttliche Künstler seine Laufbahn in der Blüthe seiner Jahre geendigt hat.

[Das läßt sich nicht wohl behaupten. Er ist einer der schwächlichen Künstler gewesen, die sich in ihren ersten Produkten erschöpfen, und deren nachfolgende Werke nur der

Nach-

Nachhall ihrer ersten Anstrengungen sind. Das Salve regina z. B. ist eine äußerst sklavische Nachahmung von seinem Stabat mater, ja in seiner Oper Olimpiade sind schon ganze Stellen von den Modulationen, selbst Melodien aus jener Musik enthalten; man sehe die kleine Cavatine Tu dovresti amor tiranno etc. die mit dem ersten Duett des Stabat die höchste Aehnlichkeit hat. Ueberhaupt ist sein Styl höchst trocken und unfruchtbar; wenig fließend (welches indessen mehr auf die damalige Zeit zurück fällt) und an der ewigen Weichlichkeit und Melancholie, womit alle seine Stücke tingirt sind, hat man doch warlich nicht viel. Der Herausgeber tritt daher, aus eigener Ueberzeugung, völlig der Meinung des Hrn. D. Forkel über ihn bey, und hat sich über Pergolesi, bey Gelegenheit einer streitigen Stelle aus dem Stabat mater, in der Allg. Mus. Zeitung (Zweyter Jahrg. Nr. 15.) weiter erklärt. Einen interessanten Aufsatz für Pergolesi aus Burney mit einem Zusatz von Hrn. Hofr. Eschenburg, kann man lesen in dem Berl. Mus. Wochenblatt.]

Es machte mir unbeschreibliches Vergnügen, als bey meinem Aufenthalt in Rom alte Künstler zwischen meiner Figur und Physionomie Aehnlichkeit mit der von Pergolesi finden wollten. Sie sagten mir, daß dieselbe Krankheit auch sein Leben bedroht habe, so oft er sich einer Arbeit überließ. Vernet, der ihn ebenfalls gekannt und geliebt hatte, bestätigte mir dieß in Paris.

Duni (der Italiener nehmlich), dessen Musik ich immer wegen ihrer einfachen Wahrheit und Naivetät geliebt habe, sagte mir, daß er sehr jung aus einem Conservatorio zu Neapel gegangen sey, um für das Theater Tordidona zu Rom eine Oper zu setzen. Pergolesi hatte die erste (Olimpiade) und Duni die zweyte (Nerone) zu komponi-

ren. Jener hatte Namen und eben darum Feinde, seine Oper gefiel nicht; man warf ihm sogar eine Orange an den Kopf, als er am Flügel anführte.

[Duni nahm sich seiner öffentlich an und schrie über Ungerechtigkeit, obwohl er den schlechten Erfolg der Arbeit voraus gesehen hatte. Man erzählt folgende dahin gehörige Anekdote. Als er nach Rom kam, war er so voller Furcht wegen des großen Namens von Pergolesi, daß er nicht das Herz hatte, eher eine Note zu schreiben, als bis er eine Probe von der Olimpiade gehört hatte. Aber dann war er auch voll gutes Muthes, und sagte sogar zu P.: „Mein Freund, in Ihrer Musik sind viel Detail-Schönheiten, die man bey der Lektüre oder als Kammermusik gewiß heraus fühlen würde; aber auf dem Theater wird man sie gar nicht gewahr werden. Solch ein Ort fordert die große Schreibart. Meine Oper wird sicher nicht so viel werth seyn, als die Ihrige, aber Sie werden sehen, sie wird mehr gefallen."]

Diese Kränkung vermehrte von neuem sein Blutspeyen. Er kehrte nach Neapel zum Herzog Mondragone zurück, von dem er sich geliebt wußte, wo er wie ein Licht ausging, nachdem er zuletzt noch das Stabat mater, wie andere wollen, ein Miserere komponirt hatte.

Vor ihm hatte Lulli schon eine Ahnung von deklamirter Musik, wie sein Recitativ beweiset; aber seine Deklamation bestand doch nur in vereinzelten Noten, die höher oder tiefer standen, aber den deklamirten Gesang verstand er noch nicht.

[Daß dieß nicht so völlig gegründet sey, ist schon vorher angemerkt worden. Der Verf. hat aber nun einmal den Ehrgeiz, von dem er nicht abgeht, unter den Franzosen wenig-

wenigstens der Erste zu seyn, der die Deklamationsmusik eingeführt habe. Ueberdem, wie der Verf. das alles durch einander wirft: Pergolesi und Lulli, zwey Jahrhunderte! zwey ganz verschiedene Theater und Nationen!]

Auf ihn folgte Rameau. Er hatte weniger Gefühl, war aber viel gelehrter und verstand sich weit mehr auf die Führung der Harmonie.

[Es macht einen großen Unterschied, daß beide sehr verschiedene Dichter bearbeiteten. Lulli hatte Quinault, und Rameau den elenden Cahusak, und doch übertraf ihn Rameau. Er ist unstreitig der Theoretiker, der die Musik zuerst zu einer Kunst erhob, und diese Ehre wird ihm bleiben, wenn seine Kompositionen auch alle vergessen seyn werden, wie sie es denn bereits größtentheils sind, aber auch gewiß nicht alle verdienen; denn es sind vortreffliche Sachen darunter.]

Ihm waren die Musiken von Vinci, Pergolesi, Leo, Terradellas, Buranello nicht unbekannt; aber er hat zu spät angefangen fürs Theater zu schreiben, und mußte daher einzig bey seiner eigenen Manier bleiben, die er jedoch im geringsten nicht für die beste hielt. „Wäre ich dreyßig Jahr jünger, sagte er zum Abbe' Arnaud, so ginge ich nach Italien und nähme mir Pergolesi zum Muster.

[Rameau war ein weit größerer Deklamator, als Pergolesi, und hat das bey seinem Selbstgefühl und Stolz gewiß nicht gesagt. Er ist über achtzig Jahre alt geworden, und, was von diesem großen Manne in seiner Art sehr merkwürdig ist, er beschäftigte sich bis in sein funfzigstes Jahr mit Klavierunterricht.]

Meine Harmonie würde ich der Wahrheit der Deklamation unterordnen, die allein der Leitstern der Komponisten seyn

muß; aber im sechzigsten Jahre fühlt man, daß man bleiben muß, wer man nun einmal ist. Die Erfahrung sagt einem genug, was man thun sollte, aber das Genie will nicht mehr nach." — So etwas kann nur ein großer Mann von sich gestehen.

Er war einer der größten Harmonisten unsers Jahrhunderts. Seine Chöre sind prächtig, und haben nicht allein sehr gelehrte, sondern auch expressive Harmonie. Der Monolog in seiner Oper Castor und Pollux, Tristes apprêts, pâles flambeaux, und vorzüglich die Stelle: non, non, je ne verrai plus — sind eines Pergolesi (!!) würdig. Seine Tanzmelodien sind mannigfaltig und der jedesmaligen Situation angemessen, und lassen sich sehr gut tanzen. Die Formen seiner Gesänge sind veraltet, aber das wird das Schicksal aller bloß unbestimmten Melodien seyn. Seine Harmonie wird dafür immerdar zum Muster dienen, weil der Meister derselben ihr das Siegel selber aufgedrückt hat, und jeder Ausdruck, der von guter Harmonie herrührt, reellen Werth hat und behält.

Italien behielt nicht lange die einfache und wahre Melodie bey; von Tage zu Tage nahm dramatische Unnatur überhand, um den Sängern Gelegenheit zu geben zu glänzen. Während der Zeit gefiel sich Frankreich in dem Pomp der Quinaultschen Opern, und liebte, sich die Recitative von Lulli und Rameau zierlich, bis auf die Taktart, mit aller Feier pathetischer Melodien vorsingen zu lassen.

[Wer gründliche, ächt-historische und in aller Hinsicht belehrende Nachrichten über die Geschichte der dramatischen Musik in Italien und Frankreich lesen will, der findet sie in Artea-

Arteaga's Gesch. der ital. Oper Th. 1. nach der Forkelschen Uebersetzung.]

Unterdeß setzte sich Deutschland immer fester in dem Gebrauch der Hülfsquellen der Harmonie, die es immer tiefer erforschte.

[Wir müssen ein für allemal bemerken, daß Gretry uns für die Bergmänner hält, die das Gold den Franzosen aus der Tiefe hervor wühlen, damit sie Münzen daraus prägen können. In manchem Betracht, zumal bey den Wissenschaften, ist das wahr genug.]

Damals kamen die ersten Buffonisten nach Frankreich, und alle Leute von Geschmack schrien aus Einem Munde, daß dieß die wahre, ausdrucksvolle Musik sey. Der übrige Theil der Nation widersetzte sich diesem Urtheil, aber, endlich mußte er doch der Uebermacht der Vernunftgründe und der Langenweile nachgeben. Frankreich, das gewohnt ist, alles was seine Nachbarn ihm zuführen, zu einer größern Vollkommenheit zu bringen, hielt sich zwischen Italien und Deutschland mitten inne, nahm den schönen italienischen Gesang an, und vereinigte ihn mit deutscher Gründlichkeit im Satze. Das sieht man an mehrern Meisterwerken von Philidor.

Mitten in meiner Laufbahn in Paris trat der Ritter Gluck auf und brachte uns die Keule des Herkules, womit er ein für allemal den Götzen Frankreichs, der schon von den Hieben ermattet war, die ihm die italienischen Bufsonisten und nach ihnen Düni, Philidor und Monsigny

[Und Gretry, wie wir aus Dankbarkeit für seine ungezweifelten Verdienste hinzusetzen wollen.]

beigebracht hatten, niederwarf. Ihm sind wir unstreitig vielen Dank schuldig für seine Meisterwerke, womit er unser Theater bereichert hat. Es hätte sich gehört, daß man einem Manne von seinem wahrhaft dramatischen Genie die Administration eines Schauspiels übertragen hätte, das er durch seine unsterblichen Werke wieder zum Leben hervor gerufen hatte, und welches er durch seine Einsichten und sein Uebergewicht, so ihm sein großes Talent gab, bey gehöriger Ordnung und Energie erhalten haben würde. Ein solcher Mann würde manchen Dichter zu dramatischen Arbeiten aufgemuntert und, nach Beschaffenheit derselben, Komponisten Stücke, die für ihr Genre geschrieben gewesen wären, zu bearbeiten gegeben haben. Und das wäre sehr nützlich gewesen; denn oft verlieren junge Komponisten mehrere Jahre und bisweilen ihre ganze Lebenszeit mit allerhand Versuchen, sich in ihr rechtes, natürliches Fach zu bringen, und so könnten sie in einem Augenblick auf den rechten Weg gebracht werden.

Melodie

Melodie und Harmonie.

Es giebt zweyerley Arten von Melodie. Die eine ist ganz die Frucht der Empfindung und gedeiht am besten im jugendlichen Alter; die Melodien des Alten werden nie denselben Reiz haben. Sie bedarf aber eines Stammes, woran sie sich halten kann, und diesen gewährt die Harmonie, die sich durch Studium der Tonverbindungen erlernen läßt.

Die andere könnte man scholastisch nennen. Sie wird durch das Studium des Kontrapunkts und der Harmonie erlernt. Sie ist stets korrekt, und das, was man eine wohlgesetzte Musik nennt, die nur eine geringe Anzahl von Anhängern hat, unterdeß die erste jedermann gefällt, ob sie gleich bisweilen nicht so ganz regelrecht ist.

Eben so könnte man auch die Harmonie in zweyerley Beziehung betrachten. Es giebt in der That eine Harmonie, die unsere Seele entzückt; aber ist dieß nicht darum, weil sie von der Melodie, die sie in sich begreift, hervorgebracht ist? Die andre ist nur eine Folge von methodisch an- und übereinander gereihten Tönen, deren der Künstler indeß sich mit vielem Nutzen zur Schattirung seines Gemähldes bedient, um zugleich dem Gefühl der Zuhörer Ruhe zu verschaffen, welches man zu erschöpfen sich sehr in Acht nehmen muß.

Ob man nun gleich kein künstliches Mittel kennt, glückliche Melodien zu erfinden, so muß es doch eine Kunst geben, wohl organisirte Eleven darin zu unterrichten. Leider pflegt man sich aber damit wenig, desto mehr aber mit dem Unterricht in harmonischen Kombinationen abzugeben.

Ich will nur eins bemerken. Findet man nicht, daß, wenn Gesänge allgemeine Popularität erlangen, sie nur wenig Noten enthalten und in einem mäßigen Umfange von Intervallen beschränkt sind? Von der Art sind alle Lieder, welche die Zeit verschont hat. Man müßte also einem Zöglinge aufgeben, indem man die Art der Bewegung ganz seinem Gefühl überließe, Gesänge von dem Umfang von vier, fünf bis sechs Tönen zu machen. Der siebente Ton ist allemal hart, er müßte denn auf alte Art (nicht als subsemit. modi) genommen werden. Man halte diese Beschäftigung nicht für trocken und kleinlich. Es ist sehr schmeichelhaft, mit wenigem viel zu können. Eine glückliche Stelle in einem Gesange erhaschen wir fast immer nur in einer sehr glücklichen Gemüthsstimmung. Diese muß man fest halten, aber sich die Mühe nicht verdrießen lassen, sie aufzusuchen.

Der Kompositeur, der sein Handwerk versteht, kann in einem Morgen zehn bis zwölf harmonische Sätze machen, die jede Kritik aushalten; aber ich rathe Niemanden, in acht Tagen ein Lied oder eine Arie zu versprechen, die so gut ausfallen soll, daß Jedermann sie sogleich faßt und man sie auf den Straßen nachsingt.

Die Melodie hat allemal einen mehr oder weniger bestimmten Sinn, und wenn sie rein und ächt ist, muß sich die Harmonie ihr nothwendig beigesellen. Diese kann bisweilen allein gehen, aber jene kann, so lange sie Melodie ist, nicht aufhören harmonisch zu seyn.

Es kann sonderbar scheinen, daß ich von einem Eleven fordere, daß er melodische Phrasen konstruire und sie mit Grazie mit einander verbinde. Aber die Kunst, welche lehrte, wie man glückliche Gesänge erfindet, würde man vorzugsweise für eine Kunst halten müssen. Was ich fordere, ist ganz etwas anders, als was die gewöhnlichen Lehrer der Komposition lehren. Sie lassen zwar auch wohl Gesänge auf einen Baß machen, aber genau genommen, ist das kein melodischer Gesang, sondern nur ein Produkt des Basses, das die besten Lehrer für gut erklären, so bald es nur die Gegenbewegung von demselben hat, keine Quinten und Octaven gemacht sind und keine unregelmäßigen Intervalle, kein Triton und dergleichen vorkommen. Warum wird nun also wohl ein Baß aufgegeben, der nur einen geregelten steifen Gesang zuläßt, der nur aus bloßem materiellen Getöne besteht und woran die Empfindung nicht den allergeringsten Antheil hat? Dafür lasse man lieber der Empfindung freies Spiel und gleich einen angenehmen süßen Gesang machen, der allemal einen Baß zuläßt. Baß, Harmonie und Accompagnement, mit einem Wort, der scholastische Theil gelte für das, was er ist, nehmlich Stütze der Melodie, Fußgestell der Statue. Ist es nicht lächerlich, den Schüler Piedestals machen zu lassen, ohne ihm jemals von Statuen

zu sprechen? Wenn Schüler Genie haben, wird man sagen, so werden sie ohnehin noch zeitig genug empfindungsvolle Gesänge machen. Nein, sage ich, sie werden sie nicht machen, die Natur müßte sie denn mit Gewalt dazu treiben. Aber warum hält eure Erziehung sie auf, und bringt sie zu einer Zeit davon ab, wo sie ganz eigentlich mit diesem wesentlichen Theil der Kunst beschäftigt seyn sollten? Haben sie sich hierin festgesetzt, so weiß ich selber recht gut, daß, um Kompositeur zu werden, man Schule machen muß. Aber alsdann wird von diesem Studium kein Nachtheil mehr zu besorgen seyn; die Hauptsache, der Gesang, wird dann schon Wurzel gefaßt haben und der Kontrapunkt wird noch zeitig genug seine Dienste leisten können. Diese neue Kunst, welche man mit dem Namen sentimentaler Musik belegen müßte, erforderte allein einen ganzen Band, um gehörig entwickelt zu werden. Wenn es endlich dahin gekommen seyn wird, daß Musiker sich selber die Frage vorlegen: warum eine Note, so oder anders gesetzt, das Ohr entzückt und das Gemüth des Zuhörers heftig bewegt, alsdann wird man mit jedem Tage Fortschritte in dieser neuen Wissenschaft machen. Man wird dahin kommen, Regeln zu bestimmen, die uns lehren, warum diese oder jene Folge von Tönen von unfehlbarer Wirkung auf die Empfindung seyn muß.

Der Harmonist ohne Gesang, der bloße Untersuchungen über die Kunsttheorie anstellt, verdient ohne Zweifel unsere Achtung. Er kalkulirt, er präparirt die Materialien, welche das Genie beleben muß. Aber der Erfinder eines har=

harmonischen Ganges läuft Gefahr, gegen den Mann von Genie vergessen zu werden, der aus ihm einen melodischen Gesang erschafft,

[Aber, nach dem vorigen soll ja aus der Harmonie keine Melodie gezogen werden!]

dessen leidenschaftliche Accente alsdann unzerstörbar sind.

Der Melodist ohne harmonische Kenntniß ist ein bloßes Naturkind. Jeder seiner Accente macht einen angenehmen

[Oft sehr schlechten!]

Eindruck. Er hat Anspruch auf den Beifall der Menge, die nur Vergnügen will und sich auf das Künstliche nicht einlassen kann und mag. Selbst der gelehrte Musiker muß ihn lieben; er empfindet bey seinen Gesängen einen Reiz, der wider seinen Willen die wissenschaftliche Rinde durchbricht, die sein Herz umgiebt, und die sonst nur mühsam ausgerechneten Empfindungen den Zugang verstattet. Ja, melodische Stellen, die man fest behält und die uns Tag und Nacht verfolgen, machen den wahren Schatz der Musik aus, wie glückliche Verse, die einen großen Sinn in wenig Worten enthalten, den Ruhm des Dichters machen.

Es giebt ein Gleichgewicht, welches die Harmonie bey der Melodie hervorbringen muß. Dieß besteht aber nicht darin, daß man recht viel Harmonie einem glücklichen Gesange unterlege. Die begleitenden Stimmen müssen in sich selber einen gewissen Charakter der Wahrheit haben.

Bey

Bey der Harmonie sowohl wie bey der Melodie giebt es Zusammensetzungen, welche glückliche und treffende Erfindung voraussetzen; aber das bloß Schwere, plötzlich überraschende Verknüpfungen und entferntere Tonleitern machen es nicht aus. Man kann ein gelehrter Harmonist, und doch nicht immer glücklich in der Harmonie seyn.

Die gelehrteste Harmonie ist nur je zuweilen erträglich; dauert sie hinter einander fort, so erdrückt sie, weil sie eigentlich nichts weiter, als die Bestandtheile der Melodie darlegt. Es ist einem eben so, als wenn man in einem Wörterbuche einzelne Wörter liesest.

[So wenig man, ohne ungerecht zu seyn, sagen kann, daß von den Deutschen, z. B. Kirnberger, ein sehr großer Harmonist unstreitig, nicht den Werth des Gesanges gekannt und selber bisweilen eine schöne Melodie gefunden und zu führen gewußt habe (man sehe unter andern den zweistimmig gesungenen Satz in einem seiner Psalmen: Schwach und sündlich ist der Mensch gebo-ren ꝛc.), so gewiß ist es doch, daß fast keiner so sehr solche harmonische Wörterbücher gemacht habe als er. Eben einer der übrigens an harmonischen Studien fruchtbaren Psalme: Erbarm dich unser! was ist er viel anders mehr, als ein syllabisch-harmonisirender Satz! Fast jede Sylbe hat eine andere Harmonie; herrlich größtentheils und reich und künstlich kombinirt. Aber darum nicht weniger meist (nicht immer) steif und trocken und ganz wider die Natur und den Zweck des Gesanges.]

Etwas anders ist es, wenn man ausdrücklich aus Harmonie ohne Bewegung, auf harte chromatische Verbindungen oder syn-

syncopirten und strengen Kontrapunkt ausgeht. Allein es ist nicht weniger wahr, daß durch eine einfache Harmonie die Melodie allemal hervorbricht, und der trockenste Orgler kann nicht verhindern, daß selbst die schneidendsten Töne seiner Modulationen einen Gesang mit sich führen.

Ich fühle, wie jeder andere Komponist, den Reiz eines schönen Basses. Aber ich weiß auch, daß das Vorurtheil dabey sehr im Spiele ist. Weil man gewohnt ist mehrstimmig zu komponiren, und immer einen Baß unter die Melodie sich zu denken, so gewöhnt man sich wiederum, sich eine Melodie über den Baß zu denken, und dabey gewinnt dieser unstreitig am mehresten. Ein Musikus, den ich von diesem Satze überzeugen wollte, sagte mir: Sie werden mich nimmermehr dahin bringen, zu glauben, daß man erst den Kornboden und dann den Keller bauen muß! — Aber dieser Vergleich paßt nicht. Denn unstreitig denkt sich jeder Baumeister erst den Plan von dem obern Theile des Gebäudes und dessen Gewicht, bevor er an den Grund und die Bogen denkt, die es tragen sollen.

Schöner Gesang ist also die Hauptsache. Der Einwurf, daß es Fälle gebe, wo der Gesang nicht angenehm seyn darf, will nichts bedeuten; dafür kann immer Rath werden. Die erste Regel in den schönen Künsten ist und bleibt dem ungeachtet, selbst die schreckliche Natur zu verschönern; denn ihr Zweck ist, zu gefallen. Um das Chaos recht natürlich auszudrücken, dürften ja geistesarme Organisten nur die beiden Ellenbogen auf das Griffbret legen.

[Die

[Die Telemannschen Jahrgänge, schmerzhaften Andenkens für den, der sie in seiner Jugend in Kirchen mit absingen helfen mußte, sind voll von dergleichen Idiosynkrasien. Die Ideen von Leiden, von Noth und Jammer dieser Welt pflegte er durch unharmonische Abscheulichkeiten recht anschaulich zu bezeichnen und das Ohr dadurch jämmerlich zu zerreissen.]

Der Instinkt oder das gebildete geübte Gefühl wird den Eleven zur Wissenschaft führen, aber nie würde das im umgekehrten Falle geschehen. — Was! nicht einmal ein Baß, um den Gesang zu begleiten? — Nein, auch nicht einmal einen Baß; denn, wenn er ihn macht, so geschieht das zum Nachtheil der Melodie, wovon ich will, daß er ihr in dem Augenblick alles aufopfere. Wenn man ihm den gestattete, so müßte man ihm sagen: Mache keine Quinten und Octaven oder andere irreguläre Sprünge, und das wäre so viel, als wenn man ihm sagte, folge nicht deiner Empfindung! Hinterher kann man nicht verhindern, daß er seinen Gesang mit dem Piano begleite; aber dann ist nichts mehr zu befahren, da der Gesang schon da ist. Dann mag er Kompositeur seyn (a Componendo) und Stimmen über den Baß bauen, so viel er will; das alles wird nur dazu dienen, den Ausdruck zu verstärken.

Dekla-

Deklamation.

[Ueber die deklamatorische Musik ließe sich sehr viel sagen, und es wäre wohl gut, wenn jemand einmal ihren Charakter, insonderheit ihren theatralischen Werth und Gebrauch, aus dem höhern Gesichtspunkte der Empfindungs- nicht bloß Wortsprache genommen, gründlich und mit Beispielen aus einander setzte. Sehr viel gute und brauchbare, aber auch nicht wenig flache und lächerliche Ideen darüber, sind in dem Gretryschen Werke in großer Menge zerstreut, wie man selbst aus manchen der nachfolgenden Rhapsodien sehen wird, die wohl benutzt zu werden verdienen. Im Grunde geht die Haupttendenz des Werkes mit dahin, den Werth dieser Musik, für deren Erfinder sich Gretry gern halten lassen möchte, kenntlich zu machen, wiewohl bey ihm das mehreste auf Recitation der Worte hinaus läuft, womit man für den Verstand etwas thut, aber für die eigentliche Kunst sehr wenig weit kommt. So viel ist unstreitig richtig, die ächte deklamatorische Musik kommt der Natur und dem guten Geschmacke am nächsten; aber wegen ihrer scharfen Grenzen, worin sie sich hält und halten muß, nimmt sie dem Genie viel von seiner Freiheit und führt häufig zur Trockenheit und Armuth. Auch ist sie mehr für den gebildeten als ungebildeten Theil der Menschen; denn um sie verstehen und genießen zu können, dazu gehört schon ein gewisser Grad von Kultur. Versteht man aber darunter die Kunst, die leidenschaftlichen Accente und

übri-

übrigen Objekte der Empfindungen durch Gesang (so fern das durch Gesang allein möglich ist) auszudrücken, so ist darunter jede gute Musik begriffen, weil sie die Empfindungen deutlich ausspricht, und mehr kann ja die Deklamation nicht wollen. Allein, wie gesagt, man hat sich, insonderheit Gretry, sehr häufig auf Wortaccente und Wortausdruck beschränkt, und so wie es da richtig ist, daß keine vernünftige Singmusik bey durchaus falschen Wortaccenten und bey Sinn verderbenden Tönen und Phrasen bestehen kann, eben so gewiß ist es, daß die ängstliche Sucht nach Korrektheit im Ausdrucke der Texteswort sehr häufig zur Leere und zur Steifheit in den Melodien führen, und der Musik das, wenn man so sagen darf, Fleischige nehmen, und sie dürr und skeletartig machen kann.]

Eine der wichtigsten Regeln für den Singkomponisten ist, daß er die Verse zuvor richtig deklamire, ehe er sie in Musik setzt; denn nur so wird er den wahren ächten Gesang finden, wie er sich den Worten anschließen muß. Jener muß sich mit diesen verschmelzen; das kann aber nicht anders geschehen, als wenn die Hauptsylben Gewichtsnoten (sowohl in Absicht ihrer Höhe und Tiefe, als auch ihres Zeitmaßes) erhalten, sonst kommt allemal ein verkehrter Sinn heraus.

Die mathematischen Verhältnisse der Töne sind eben sowohl, als die physischen Proportionen des Körpers, unmittelbar in der Natur gegründet. Allein so wie Stellung, Ausdruck und Leidenschaft eine Statue beleben, eben so belebt Deklamation die Töne. Welch ein weites Feld für einen Musiker!

Wenn ich eine Oper höre, die mir nicht ganz gefällt, so ist es bey mir entschieden, daß der Komponist sich nicht auf seine musikalische Sprache versteht. Es kommt mir dann vor, als wenn eine Harmonie oder eine Gesangstelle eigentlich für einen andern Ausdruck passend wäre. Sänge man mir nicht Worte vor, so würde ich andere dafür an die Stelle setzen, und das Musikstück sollte eins der schönsten dadurch werden. Der Komponist muß also seine Sprache, durch welche er spricht, so wie den Sinn der Worte vollkommen verstehen; denn nur aus der Verbindung dieser beiden Stücke kann eine gute Vokalmusik heraus kommen.

Man kann ganz richtig ausdrücken, mit vielem Aufwand von Harmonie, vieler Orchesteranstrengung, wobey der Gesang oft nur zufällig und gewissermaßen begleitend ist, bey einer wenig singenden Deklamation. — Dieß ist im Allgemeinen der Fall mit Gluck.

[Weit mehr noch jetzt bey Cherubini, in dessen Lodoiska, Elisa, Medea.] aber gewiß nicht in seinen Tagen der Gefahr

Eben auch kann man richtigen Ausdruck haben, indem man aus der Deklamation einen reinen und leichten Gesang zieht, wobey die Orchesterbegleitung nur als etwas Zufälliges hinzu kommt. — Dieß habe ich im Allgemeinen zu erreichen gesucht.

[Wie wenig gerecht ist es, Glucks deklamatorische Musik — die, nach dem einstimmigen Urtheil aller wahren Kenner und Künstler, die zugleich selber arbeiten, die einzig wahre theatralische in der höhern Gattung ist — der dagegen kleinen Gretryschen Manier in ungün-

stiger Beziehung entgegen zu setzen, und wie anmaßend, sich mit ihm zu vergleichen und gar über ihn ein klein wenig, und gerade in dem, was von ihm für das Wesentlichste der Vokalmusik ausgegeben wird, sich zu erheben! — Wir werden aber noch öfter sehen, wie sehr Gluck ihm für seinen Ruhm ein Dorn im Auge gewesen ist.]

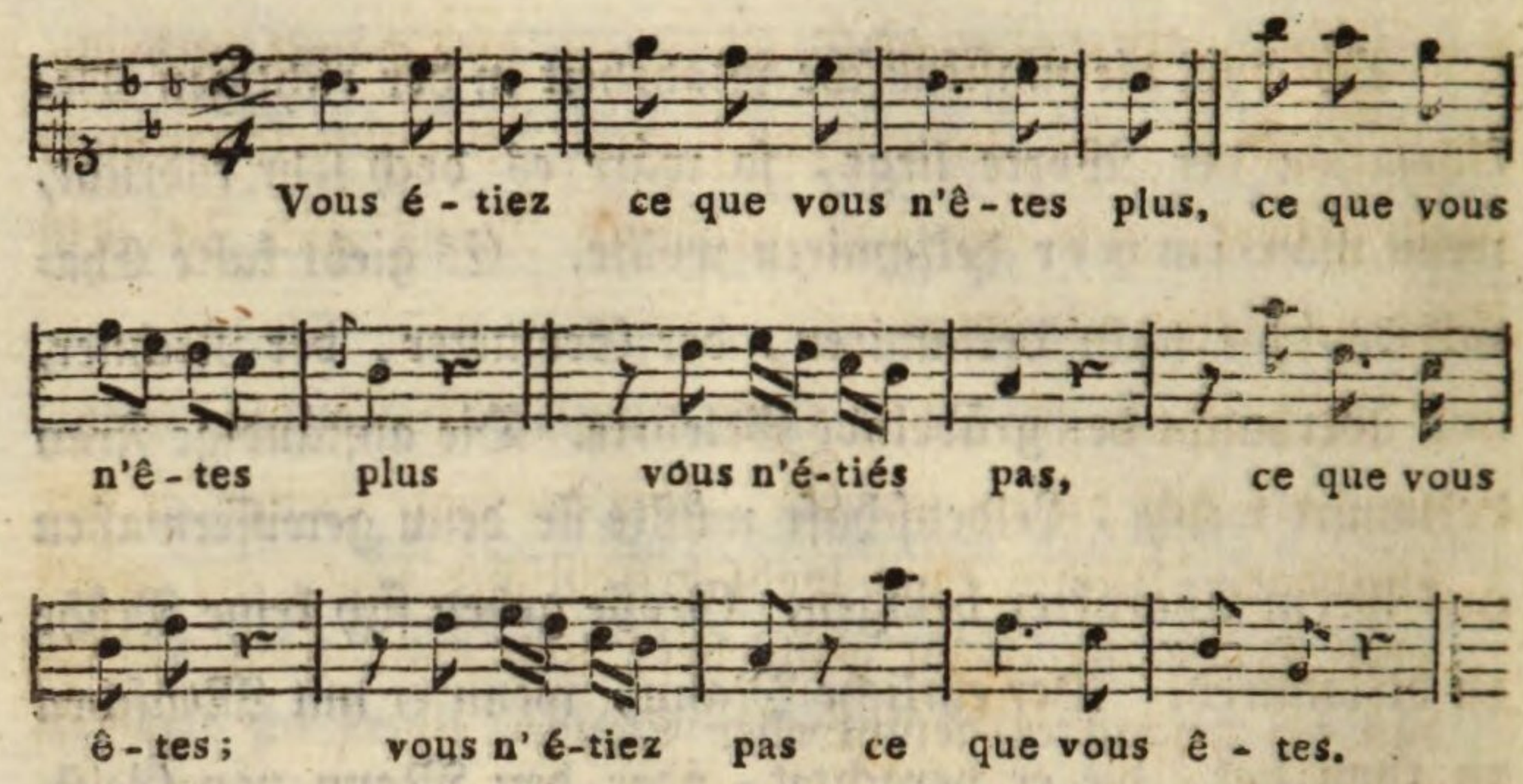
Man kann einen ungleich reinern und süßern Gesang haben, der eben nicht absichtlich mahlen soll, aber doch auch mit dem genauern Wortausdruck sich verträgt. — Dieß ist der Fall mit Sacchini.

So vielerley Musik es auch geben mag, so wird man sie doch auf diese drey angezeigten Arten zurück führen können.

So wie ein Mahler nicht genug gethan hat, wenn er den menschlichen Körper nach allen seinen Proportionen skizzirt hat, sondern ihn auch mit Fleisch beleben und ihm eine Drapperie geben muß, welche die Formen des Körpers mehr als bloß errathen läßt: eben so ist es nicht genug, daß der Musikus richtig deklamire und den erforderlichen Rhythmus ergreife; das ist nur die erste Struktur seines Werkes. Er muß auch einen reinen Gesang drüber herziehen und die Begleitung muß den Ausdruck unterstützen und verstärken. Wer blos deklamirt, macht nichts als das Skelet. Wer bloß unbestimmt ins Weite hinein singt, der entwirft eine idealische Figur; und wer verschwenderisch mit dem Akkompagnement umgeht, der macht eine reiche Drapperie, um etwas zu bekleiden, was gar nicht da ist.

Ob wohl die musikalische Wahrheit in der richtigen Deklamation der Worte liegt, so wäre es doch sehr thöricht, wenn man immer deklamiren wollte. Es giebt kalte Charaktere, die nicht deklamiren, der Geometer, der Rechner, und überhaupt der grübelnde Gelehrte. Die anständige Frau deklamirt wenig, Leidenschaft müßte sie denn gewissermaßen aus ihrem Charakter bringen. Große geben sich keine Mühe zu deklamiren. Der ehrliche Mann, wenn er mit Menschen zu thun hat, die er verachtet, oder den Mann von Geist, wenn er mit Narren reden muß — alle beide accentuiren sehr wenig. Der Musikus also, der in allen diesen Fällen über Gebühr deklamiren wollte, würde gegen die Wahrheit verstoßen. Eine vague unbestimmte Melodie, die man vortheilhaft sich ausbreiten lassen kann wie man will, gehört allein für diese Fälle.

[Gretry kommt einmal an einem andern Orte auf die, wie er sich einbildet, ironische Deklamation seiner Arie: Vous étiez, ce que vous n'êtes plus, von der er vorgiebt, daß Rousseau sie zum elften Male für Geld und jedes Mal mit besonderm Vergnügen kopirt habe, und thut sich auf die öftere Wiederholung derselben Worte, und daß der Ton sich heben will und immer wieder niedersinkt (das heißt, die Phrasen gehen abwechselnd hinauf und wieder herab) etwas zu Gute. Allein das angeführte Beispiel ist so nüchtern und lahm, als möglich. Was für Einbildung gehört dazu, zu glauben, daß eine so leere und triviale Konstruktion einer Phrase soll Ironie ausdrücken können! Man sehe:



Man ſieht an dieſem Beiſpiele, wie wenig dieſe Art von Mahlerey auf den wahren Weg zur ächten Deklamation führt, die nur im innern Heiligthum des begeiſterten und wohl diſciplinirten Gemüths gefunden wird, und wie ganz anderer unendlich größerer und bedeutenderer Art die muſik. Deklamation eines Gluck, Reichardt, Schulz und Kunzen iſt.].

Keine Muſik verträgt die Zuſätze und Verzierungen weniger, als die deklamatoriſche, parlante Muſik, und ein Sänger und Schauſpieler von Geſchmack wird ſich hüten, den Ausdruck zu hoch zu treiben. Was ſonſt gut wäre, wird hier Ueberladung. Aber auf reine Intonation kommt dabey alles an. So wie dieſe Art von Muſik mittelmäßigen Talenten zuſagt (indem bereits Alles, wie es ſeyn ſoll, von Komponiſten vorbereitet und zur Erreichung des Effekts ausgeſtattet iſt), ſo wenig pflegt ſie dem großen Talente lieb zu ſeyn. Es iſt ihm eine zu ſcharfe Grenze vorgeſchrieben; es befindet ſich gewöhnlich beſſer dabey, wenn der Komponiſt den Ausdruck nur andeutet und ihm ein weites Feld läßt,

Fertig=

Fertigkeit und Geschicklichkeit zu zeigen und damit zu brilliren. Daher viel Ueberlegung (und Selbstverläugnung) dazu gehört, sich auf das gehörige Maaß und Ziel des Ausdrucks einzuschränken.

[Die Sache ist richtig, und nirgends Oekonomie nöthiger, als bey diesem Genre. Aber der letzte Grund ist nur scheinbar. Nichts kann wohl erfreulicher seyn, als wenn jeder Sache ihr Recht geschiehet, und man gewahr wird, daß ein geschickter gefühlvoller Sänger einem die leisesten Wünsche gleichsam aus der Seele heraus stiehlt. Zu viel Verschönerung, zu viel Ausdruck — ist keine Verschönerung kein Ausdruck mehr. Jede Sache hat ihr Quantum und ihr Quale, und Horaz sagte schon sehr deutlich: Est modus in rebus, sunt certi denique fines, quos ultra citraque nequit consistere rectum. Aber was zu dem rectum gehört, das muß nicht erlassen werden dürfen, und darin besteht eben die große Kunst des verständigen Sängers. Der Herausgeber kennt außer der Mara keine deutsche Sängerin, die, wie Mad. Schick in Berlin als Iphigenia in Tauris, zum Muster des ächten deklamatorischen Ausdrucks aufgestellt werden könnte.]

Wenn eins von beiden seyn soll, so ist es noch immer besser, daß man darin zu wenig, als zu viel thue. Nichts ist so sehr der Gefahr der Verschlechterung ausgesetzt, als was keinen höhern Grad mehr zuläßt. Und was das Gefühl betrifft, so ist es gerathener, lieber dem Zuhörer noch etwas zu wünschen übrig zu lassen, als ihn mit aller Art von Schönheit gleichsam auf einmal zu überschütten, weil jeder fühlt, daß nichts peinlicher ist, als wenn man sich an die Grenze aller Wünsche gebracht sieht.

Ueber Musiktexte. An Dichter.

In den ältesten Zeiten bediente man sich des Gesanges nur, um Worte damit zu heiligen, die man für werth hielt, auf die Nachkommenschaft gebracht zu werden. Durch Gesänge ehrten die alten Völker ihre Götter, ihre Aeltern, ihr Vaterland. Heut zu Tage sagt man: sind die Worte schlecht, so setze man sie nur in Musik und man wird sie gut finden.

[Der für die Vokalmusik sehr wenig schmeichelhafte Ausspruch eines französischen Gelehrten ist bekannt: Man setzt in Musik, was man zu sagen sich schämen würde.]

Umgekehrt, abscheulich wird man sie finden müssen. Je mehr man deklamirt, je mehr man accentuirt, um so mehr wird man die Plattheit der Verse bemerkbar machen. Wie ein guter Schauspieler, muß man schnell über verdächtige, schlechte Stellen hinweg gehen, damit man sie nur wenig höre und der Zuhörer getäuscht werde.

Schlechte Texte sind eine wahre Qual für den Komponisten. Was soll er damit anfangen? — „Ja, aber es muß doch allerhand Verse, allerhand Kleinigkeiten geben, die auch gesungen seyn wollen.“ Nein, von alle dem braucht es nichts zu geben. Wenn die Verse nur etwas enthalten, was irgend einer Empfindung entspricht, ob sie nun Alexandriner oder zehnsylbig sind, das ist für die Musik einerley. Seyd nur korrekt und symmetrisch; zerrt Phrasen und Verse nicht zu sehr in die Länge; vermeidet die häufigen Sinn- und Wortübergänge und Trennungen von einem Vers in den andern;

[Der

[Der Verf. spricht eigentlich von Elisionen am Ende eines Verses, die einen schlechten Eintritt des folgenden nach sich ziehen; aber da dieß nur von der italienischen und französischen Prosodie gilt, so ist dieses, was bey uns so häufig vorkommt, dafür gesetzt worden.]

denn der Gesang kann doch nicht so gut nud schlecht von der Stelle, wie die Aussprache, und man muß doch auch einmal Athem schöpfen. Ihr müßt, indem ihr dichtet, schon ein Vorgefühl davon haben, wie geschwind oder wie langsam die Bewegung der Musik seyn wird, die man auf eure Verse setzen wird. Acht Verse in langsamer Bewegung nehmen mehr Zeit weg, als dreyßig bey geschwindem Tempo.

Ferner, wiederholt nicht dieselben Worte in einem und demselben Verse, es müßte denn zur Verschönerung eurer Idee dienen; denn dieses ist eine Quelle für den Komponisten, die ihr ihm überlassen müßt, damit er seinen Gesang runden könne, wiewohl das auch nicht immer vonnöthen ist. Wenn ihr ihm dieses Mittel vorweg nehmet, so genirt ihr ihn, weil ihr nicht wissen könnt, wenn er davon Gebrauch zu machen haben kann. Es kann sonst so gar der Fall eintreten, daß er durch die Wendung und Wiederkehr des Gesanges auch noch Worte wiederholen muß, die ihr nicht wiederholt habt, so daß alsdann ein ekelhaftes Einerley davon heraus kommt.

Vermeidet so viel möglich Moral, weil sie nur frostige Bilder giebt, in der Liebe allenfalls ausgenommen. Empfindung, Ironie, Leidenschaft, selbst Monotonie, wenn sie charakteristisch ist, alles das giebt Stoff zur Musik, nur keine schlechten Verse.

Die Gewohnheit, etwas Leichtes zu bearbeiten, ist nachtheilig, wofern sie nicht die Frucht eines langen Studiums ist.

Wenn mir die Bearbeitung eines Gedichts leicht geworden ist, so wünsche ich eins zu finden, das mich zu einer hartnäckigen, schwierigen Arbeit nöthigt; alsdann komme ich auf neue Ideen, auf bisher ungewohnte Wendungen, die ich so leicht handhaben lerne, daß mir ein drittes Gedicht dagegen wieder sehr wenig Mühe macht.

[Deutsche Komponisten, die Uebung in diesen Studien suchen, mögen sich nur an Klopstockische Verse machen. Keiner hat darin auffallendere Schwierigkeiten glücklicher besiegt als Reichardt, und mehr im Großen Kunzen; man sehe nur seine Gesänge zu Klopstocks: Hermann und die Fürsten, die besonders in dieser Hinsicht als Studien zum Muster dienen können.]

Wie kommt es, daß viel mehr Nachfrage nach der kleinsten Zeichnung von Raphael, als nach einer Stelle aus der Fuge eines großen Komponisten ist? — Antwort: weil die Harmonie an sich nichts, oder nur wenig sagt.

[Das nun wohl eben nicht, sondern weil weniger dazu gehört, eine Skizze zu übersehen, als einen Fugensatz, und es überhaupt unendlich mehr Liebhaber von Gemählden, als von Fugen giebt. Die Harmonie und der Kontrapunkt sagen auch genug, o sehr viel für den, der sie verstehen und begreifen kann. Umrisse erfordern nur ein geübtes Auge; aber die oft sehr zusammengesetzten harmonischen Verhältnisse, die künstliche Verwebung der Stimmen, die schöne Entwickelung aller Theile eines ganzen Stücks aus einem einzigen Satze durch die Darstellung dieses Satzes von allen

mög-

möglichen Seiten, mit einem Worte, durch Anwendung des Kontrapunkts, das Alles will mehr, als sinnlichen Eindruck, will mit dem Verstande eingesehen und begriffen seyn. Wer nur Fugen von Sebastian Bach und Händel zu schätzen weiß, der wird sie wohl eben so gut, als ein Gemählde von Raphael aufsuchen.]

Eine Zeichnung stellt mir ein bestimmtes Objekt vor, wäre es auch nur ein Auge, ein Ohr, ein Baumblatt u. s. w. Eben darum findet jeder am Zeichnen Vergnügen, während der musikalische Schüler Langeweile empfindet, indem er Fugen macht. Aber sobald die Harmonie singbar ist, oder etwas Bestimmtes bezeichnet, sogleich erhält sie Leben und Bedeutung. Oft zwar, ich gestehe es, ist auch die Melodie unbestimmt und vague; aber das gereicht ihr eben nicht zum Nachtheil. Wenn die Harmonie, um ganz gefaßt zu werden, eine gründliche Kenntniß der Regeln voraussetzt, so verlangt die Melodie nur ein zartes Ohr und insonderheit ein empfindungsvolles zartes Gemüth. Ein Gesang, der nicht für jedermann ist, sagt doch oft vielen Andern sehr viel. Wenn nur der Komponist, indem er ihn schuf, von wahrem Gefühl beseelt gewesen ist, so wird er spät oder früh auf ein Herz treffen, das eben so wie das seinige davon affizirt werden wird. Man hat mir wohl manchmal erst nach zehn Jahren von einem Zug einer Melodie gesprochen, den ich nur allein empfunden zu haben glaubte.

Die Musik, welche ächten reinen Gesang hat, der aus einer geistreichen Deklamation gezogen ist, ist unstreitig die, welche alle Stimmen für sich hat. Der Philosoph, der

empfindungslose wie der gefühlvolle Mensch, alle müssen übereinstimmend ausrufen: Was ich da höre, ist die liebenswürdigste Wahrheit; man singe, oder spreche — ich muß daran glauben.

Wenn man uns auf sehr heftige leidenschaftliche Worte einen zu melodischen Gesang hören läßt, so sage man: hier mußte man bloß deklamiren; hier mußte das Orchester alles, was damit analog ist, die traurigen Folgen der leidenschaftlichen Verirrung des Geistes ausdrücken und schon vorher andeuten, also gewissermaßen pantomimisch seyn.

Wenn man hingegen zu empfindungsvollen Worten nur einen trockenen Gesang macht, so gebe man dem Orchester so viel künstliche Arbeit als man wolle, und man wird dennoch seines Zwecks völlig verfehlen. „Wie, möchte ich dann „zum Sänger sagen, Du lässest dich durch das Orchester er„setzen? Du bist trunken vor Empfindung, und hast keinen „einzigen Accent davon? Ich höre zwar wohl das Orchester „sagen, was Du nicht sagst oder mich wenigstens sagen las„sen solltest; aber bist Du denn ein Kind, dessen Empfin„dungen sein Präceptor erst auslegen muß? Du verstehst „also selber deine Sprache nicht, weil Du eines Dollmet„schers bedarfst. Dein Orchester ist voll Feuer, voll Be„wegung und Kunstgelehrsamkeit, aber warum macht es in „dem jetzigen Falle Deine Rolle? Spiele Du die Deinige, „und glaube sicher, daß ich alles das, was Du mich em„pfinden lassen willst, empfinden werde. Die gelehrten „Künsteleyen des Orchesters machen mir Langeweile und „werfen mir zugleich meine Unwissenheit vor, indem sie mich

„unauf=

„unaufhörlich bald vorher bald während deines Gesanges „benachrichtigen, welcher Art meine Empfindungen und „Reflexionen seyn sollen. Ich glaube gern, daß das Or„chester dem zu Statten kommt, der gefühllos ist, gern, „daß solche gelehrte Musik für Unwissende ist; aber mich, „der ich Gefühl und Verstand habe, genirt man, indem „man mir durch das Orchester sagen läßt, wo man weinen, „wo man seufzen und schluchzen muß. Uebrigens wirst „Du wissen, daß der Mensch am wenigsten thut, wozu „man ihn nöthigen will. Wenn man ihm sagt: weine! so „weint er nicht; nur dann wird er es, wenn man eine „Thräne vor ihm zu verbergen sucht. —

Hieraus erklärt sich der Umstand, daß man sich zum öftern in lyrischen Theatern einander zuruft: Diese Musik preßt mir das Herz zusammen, und ich fühle wohl, daß man hier weinen sollte; aber ich bins nicht im Stande, eine Thräne zu vergießen.

Nachahmung der Natur.

Die nachahmenden Künste können aus sich selber nichts hervorbringen, was an sich neu wäre, denn sie haben (daß ich mich so ausdrücke) keine angeborne Ideen. Ja ich gehe noch weiter und behaupte, daß sie deren nicht haben müssen, oder aber das Wort Nachahmung wäre in Bezug auf diese Künste eine falsche Benennung.

[Aus sich selber sollten die schönen Künste Nichts hervorbringen können? Wie denn? Und was würde überhaupt aus der Kunst, wenn dem so wäre? — Man sieht offenbar, daß der Verf. keine deutliche Idee von Kunst hat, und dieser sein allgemeiner Satz würde daher auch gar nicht

weiter

weiter angezogen werden, wenn er nicht dem gegenwärtigen Werke überall zum Grunde läge, und wenigstens Etwas, zu seiner Berichtigung wenn man will, gesagt werden müßte.

Es darf uns wohl sehr wenig Wunder nehmen, das Prinzip der Naturnachahmung auch hier anzutreffen, da es das gewöhnlichste, populärste und eben daher scheinbarste ist, was jeder sogleich zu verstehen und richtig zu finden glaubt. Allein es ist bekannt, daß es nicht allein einen Stillstand in der Kunstphilosophie verursacht, sondern auch zu sehr vielen Mißverständnissen und Mißbräuchen in der Anwendung Gelegenheit giebt. Man betrachte die Natur als eine regsame Werkstatt, worin bloß das Materiale sammt den rohen Entwürfen zu Formen gebildet werden, deren verschönerte Komposition, nach willkührlichen Idealen, der Erfindung und Einsicht des Künstlers überlassen bleibe; oder als die höchste, sinnreichste Künstlerin selber, die beides im vollkommensten Grade hervorbringt und welche man nur abzuschreiben und nachzuzeichnen brauche, um das höchste Schöne hervorzubringen: — Beides muß zu Uebertreibungen, zu verfehlten Darstellungen, zur Kunstlibertinage, oder aber zur traurigsten, seelenlosesten Sklaverey führen. Den letzten Weg pflegen mittelmäßige Künstler, ohne Genie und Produktionsvermögen, einzuschlagen, und er hat uns die holländische Wahrheit und was dem nahe kommt zugeführt.

Keine Regel ist also wohl unbestimmter, viel- oder leersinniger, je nachdem man's nimmt, als die, welche man dem Künstler im Allgemeinen ertheilt, sich genau an die Natur zu halten. Denn, was ist Natur, und wie und in wie fern darf sich die Kunst, und namentlich eine bestimmte Kunst, z. B. Musik, derselben nähern? Welches sind die Mittel, welche die Natur gebraucht, um die Empfindung der Schönheit in uns hervorzubringen? Wie kennen wir sie, und wenn wir diese Mittel kennen, dürfen und können sie die unsrigen werden? Wo ist der Grenzpunkt, wo

die

die sklavische Nachahmung aufhört und die freie Schöpfung des Kunsttalents anfängt? — Alles Fragen, die sich dem nachdenkenden Künstler sogleich aufdringen. Kann man ihm also wohl viel mehr sagen, als: dein Werk muß mit der Natur nie in Widerstreit seyn; es muß, wenn es nicht blinde Kopie derselben seyn soll, wofern dieß überhaupt bey gewissen Künsten möglich ist (und es ist nicht möglich und darf nie der Fall seyn bey den Künsten, deren Formen ganz allein dem menschlichen Geiste zugehören und nicht gesehen werden können), so beschaffen seyn, daß es die Empfindung gewährt, als wenn es ein Ausdruck der verschönerten wirklichen Natur wäre?

Unterdeß mag sich das Prinzip der Nachahmung für die bildenden und zeichnenden, sogar auch für die redenden Künste noch so reichhaltig entwickeln lassen, und mögen diese ihre Vorbilder mehr oder weniger in der allgemeinen Natur finden, für die musikalische Kunst wird dadurch wenig gewonnen und wenig erklärt. Der rohe Mensch in der Begeisterung dichtet, ihm bilden sich in seinem Munde Worte zu Numerus und Poesie, er redet überzeugend, mahlend, durch Bilder, Mienen und Bewegung, mit einem Worte, er wird rhetorisch, ohne davon etwas zu wissen; die Natur ist es also, welche dem Dichter und Redner vorleuchtet. Aber wo ist das Naturkonzert, aus welchem der musikalische Künstler schöne Ideen und Formen hernehmen könnte? Die physische Natur enthält für ihn nichts weiter, als das ganz rohe Materiale, unartikulirte Töne in gar keiner, oder nur sehr zufälligen unbedeutenden, melodischen oder harmonischen, Verbindung; und in der letztern fast gar nicht. Denn, daß die Harmonie in wesentlichen Gesetzen der Natur gegründet ist, beweist noch nicht, daß sie an sich in der Natur da ist; man muß sie lernen. Grade, daß sie so selten rein-gesetzmäßig gebraucht wird und so vielem Zweifel und Zufalle in der Theorie und Praxis unterworfen ist, das beweist, daß sie ganz dem selbstdenkenden, selbstwirken-

wirkenden Geiste des Menschen überlassen, daß sie, mit einem Worte, sein Werk ist. Und was das Naturreich der Geister anbetrifft, so kann der Musikus von ihm nichts weiter, als bloße Andeutungen von dem seiner Kunst eigenthümlichen Ausdruck der Empfindungen und Leidenschaften erhalten. Denn so deutlich und lebhaft auch Poesie und Sprache ihm die Merkmale derselben angeben und Zeichnungen davon entwerfen mögen, so verlassen sie ihn doch gerade in dem entscheidenden Augenblick, wo er zu seinem Instrumente greift, um sie in seine Sprache zu übersetzen. Grade das Hauptsächlichste, die Darstellung seiner Ideen durch Töne, muß er aus sich selbst und aus der Kunst, über die er in dem Momente der Darstellung allein mit seinem Geiste herrscht, ziehen, und da findet er, daß die höchste Natur nichts weiter als die höchste Kunst ist, und daß er dieser nicht anders Natur und Wahrheit beylegen kann, als in so fern sie mit sich selbst auf das vollkommenste übereinstimmt und nichts ist und seyn will, als sie seyn kann. Hier ist er an dem richtigsten Grenzpunkt, der ihn grade vor der gemeinen, unerlaubten Natürlichkeit bewahrt, und wo er fühlt, daß, je weniger er die hörbare Natur (denn von der sichtbaren kann gar nicht, oder nur sehr uneigentlich die Rede seyn), kopirt, er desto mehr in den vernünftigen Schranken seiner Kunst und ihres Ausdrucks bleibt und seine Würde als Künstler, als Schöpfer behauptet.

Oder aber soll es der Musik als etwas Besonderes angerechnet werden, daß sie unartikulirte Töne, die die eigentliche Sprache der Natur sind, auffassen, und ein Tonbild daraus formiren kann? Oder will man, daß sie durch Töne und Rhythmus den Klang natürlicher Gegenstände nachzeichne, damit sie auf unser Ohr und unsre Einbildungskraft eben so wirken, als wir sie in der Natur selber gewahr werden? Soll sie Sturm und Gewitter, Wasserfall und Vogelgesang ꝛc. hervorzaubern? Oder aber vermittelst des

Gehörs

Gehörs verwandte Gefühle in uns erregen und Empfindungen des Auges in das Ohr übertragen, z. B. das Steigen und Fallen, Ruhe und Bewegung ꝛc.? Ist das das Natürliche, das man von der Musik verlangt? — Das ist nicht viel; das kann sie allerdings und sie vermag darin erstaunliche Nachahmungen und Täuschungen hervorzubringen, obwohl man durch das Alles auch wieder, was man grade vermeiden will, die Unnatur und läppische, kindische Mahlereien herbeigeführt hat; denn es gehört ein sehr feiner Sinn dazu, um sich vor Uebertreibung, vor der kleinlichen Wahrheit in solchen Darstellungen in Acht zu nehmen. Auch wird man, selbst durch die erstaunenswürdigste Nachahmung der Naturerscheinungen, durch Tonbilder und Zeichnungen die Natur nie selber überholen.

Besteht aber die Naturnachahmung darin, daß sie — und dieß kommt dem Sinne unsers Verfassers näher, — Seufzer und Accente, Interjektionen und Beugungen der gewöhnlichen ruhigen, oder leidenschaftlichen Rede nachahme und selbige in einen zusammenhängenden Gesang verbinde; besteht sie also darin, daß die Musik durch Töne und rhythmische Bewegung spreche, wie die Empfindungen und Leidenschaften in Worten, Mienen und Bewegungen, kurz in ihren freien und unfreien Aeußerungen sich kenntlich machen, die Töne demnach hoch oder tief stehen, schnell oder langsam auf einander folgen, stark oder schwach oder gemäßigt, melodisch oder unmelodisch, einfach oder verschlungener und modulirter sind, mit einem Worte, daß die Musik deklamire: so ist die Nachahmung in diesem Sinne allerdings nicht allein zuläßig, sondern auch, mit gehöriger Einschränkung, wenn nehmlich der zu sklavische Ausdruck dabey verhütet wird, sogar nothwendig. Allein nur der Gesang kann dadurch gewinnen (obwohl auch oft verlieren); für die Instrumentalmusik, insonderheit in so fern sie in ihrer höhern Freiheit, als geistiges Tonspiel gedacht wird, das die Musik ganz eigentlich zu einer

selbst-

selbstständigen, reinen Geistersprache macht, als eine Kunst, die ihren Zweck in sich selber hat, wird dadurch wenig gewonnen. Höchstens werden durch Hinweisungen auf solche Naturanalogien nur die Grenzpunkte bezeichnet, wo sie sich, bey einem bestimmten Zweck einer gewissen Empfindungsmahlerey, vor der Unnatur in Acht zu nehmen habe.

Aus dem Allen ergiebt sich also, daß, wenn man bey irgend einer Kunst die rohe Idee von Natürlichkeit aufgeben und sich gefallen lassen muß, sich in ein völlig fremdes Reich versetzen zu lassen, dieß mit der Beherrscherin des Tonreichs, mit der Musik, der Fall sey. Sie lebt und webt gleichsam in lauter himmlischer Luft. Ihre Tonfiguren tanzen einen ätherischen Reigen, dem nichts von dem, was man um und neben sich her hört, gleich kommt. Sie regulirt ihre eigenen Bahnen, bestimmt sich vollkommen selbst nach innern Gesetzen der Nothwendigkeit, genügt sich im selbst geschaffenen Gebiete, und der musikalische Künstler verdankt daher bey seinen Werken der Natur nichts, als was die Phantasie und das menschliche Herz überhaupt dieser göttlichen überreichen Wohlthäterin schuldig ist: Ideen und Gefühle. — Wie sie diese aber auszudrücken habe, lernt sie von dieser ihrer Lehrerin nicht, die den musikalischen Künstler freyer und liberaler, als jeden andern, erzieht, weil sie ihn am frühesten aus ihrer Schule seiner eigenen Kraft überläßt. Es ist daher für den, welcher den Begriff dieser göttlichen Kunst höher faßt, nichts trauriger, als die Bemerkung, daß die musikalischen Genies die Kunst so wenig vorwärts bringen, und sich in ihren Produkten immer noch viel zu sehr nach vorgefundenen Weisen und Normen reguliren lassen. Sie bürden sich selber einen Zwang auf, an welchem gewiß nicht wenig der Wahn Schuld ist, daß die Natur bereits gefunden sey, und daß also, was schon da ist, zumal wenn es sonst den Stempel des Genies und Fleißes an sich trägt, schon die Wahrheit erschöpfe. — Sie ist freilich gefunden die Natur; aber das Herz jedes

Künst-

Künstlers ist ihr Tempel, worin sie lebt und webt. Anderswo sucht man sie vergebens. Jeder wahre Künstler findet sie also wieder, wenn er in seiner eigenen Seele, seinem eigenen Herzen forscht, wenn er die Natur in dem innigsten Wesen seiner Kunst und nicht in erträumten Naturidealen außer derselben sucht. Denn dergleichen giebt es sonst nirgend, als in dem Genie des Künstlers, das sich zugleich aus musterhaften Vorbildern verwandter Geister belehrte und daran sich erwärmte.

Nach dieser etwas weitläuftigen Zwischenrede wollen wir nun unsern Apostel der Natur, der übrigens — wir wollen das nicht undankbar übersehen — viel Gutes, was dahin gehört, das ganze Werk hindurch beibringt, weiter hören.]

Indem die Künste beständig nachahmen, so ist es darum nichts weniger als leicht, es damit richtig anfangen zu können; denn erstlich muß man seine Nachahmungen mit dem Gegenstande, den man darstellen will, in ein richtiges Verhältniß zu bringen, sodann ein Ganzes zu bilden wissen, das Auge und Ohr leicht auffassen können. „Das geringste „Detail, was nicht zur Vervollkommnung des Ganzen beiträgt, ist ein Fehler.“

Es gehört unstreitig etwas dazu, die verschiedenen Naturwirkungen, als den Regen, Hagel, den Gesang der Vögel, das Erdbeben ꝛc. durch Musik auszudrücken; aber größtentheils empfinde ich, wenn ich so etwas höre, eine Art von Mitleid. Mir ist, als wenn ich eine gefärbte oder bekleidete Büste sähe und ich entsetze mich davor. Die Natur mit zu sklavischer Treue dargestellt, hat gar keinen Reiz mehr für uns.

So kann ich auch die in Musik gesetzten Erzählungen von Gefechten und Stürmen nicht leiden. Unsre Dichter begehen darin einen Fehler, daß sie in einem Gesangstück zu vielerley Bilder auf einander häufen; der Komponist wird dadurch verwirrt gemacht, und weiß nicht, wie er das Alles ausdrücken soll.

Die Stimme des Menschen ist vorzugsweise Stimme. Alle Instrumente, die wir verfertigen, ahmen nur die Töne derselben oder die Töne der Thiere nach. Die Instrumente, welche geschlagen oder gestrichen werden (Saiteninstrumente), reden am mehresten zur Phantasie, weil sie weniger die Stimmen der Natur nachahmen. Die vollkommensten Instrumente sind die, deren Töne fortgehalten werden und sich am meisten der Menschenstimme nähern, also die Blasinstrumente. Allein eben darum sagen sie der Phantasie weniger. Wenn man ein Fagott, ein Klarinett hört, so ist es als wenn man einen Mann oder ein Weib klagen hörte; man ist fast gedemüthigt, seine eigene Stimme auf einem Instrumente zu hören. Der Verliebte zumal will, daß die Reize seiner Geliebten unnachahmlich seyen, und, wofern es ihm nicht darum zu thun ist, für die Qual ihrer Abwesenheit getröstet zu werden, so will er durchaus nicht, daß ein Stück gedrehetes Holz die Accente einer so lieben Stimme wieder gebe.

[Dieß letztere ist artig und sinnreich gesagt. Unterdeß ist die Sache richtig; die Saiteninstrumente gewähren der Phantasie nicht allein darum, weil sie einen ungleich grösern Umfang haben und sich viel mehr darauf machen läßt, sondern weil sie der menschlichen Stimme weniger nahe kommen, oder mit andern Worten, einen weniger bestimmten

ten Charakter haben, weit mehr Spielraum und überhaupt ein dauerhafteres Vergnügen, als die Blasinstrumente. Jene können daher (wie Hr. Prof. Eberhard im Berlin. Musikal. Wochenblatt S. 98. sehr fein bemerkt) sich an jeden anschmiegen, so wie Menschen, die selbst keinen Charakter haben, allen gerecht sind und eben dadurch zum Vergnügen der Gesellschaft am längsten beitragen können. Man muß nehmlich dabey nicht an die Blasinstrumente, als Ripienstimmen, oder in so fern sie Stellenweise obligat sind, denken, wenn man von der unangenehmen Empfindung sprechen will, welche man auf die Dauer dabey empfindet. Ein guter, verständiger Gebrauch derselben erhöht und verstärkt den Effekt der Musik auf eine unbeschreibliche Weise; ja, die Musik wäre ohne sie bisweilen Nichts. Sondern die Rede ist davon, wie es zugehet, daß man es bey einem einzelnen geblasenen Instrumente und selbst bey mehreren zusammen genommen, sey es nun, daß jemand noch so vielerley allein spielt, oder bey bestimmten Soli's, Konzerten, Partien ꝛc. nicht lange aushalten kann.

Die Meinungen theilen sich hier zwischen zweyen unserer achtungswerthesten Aesthetikern, Hrn. Prof. Eberhard und Hrn. Hofr. Eschenburg, wovon letzterer insonderheit in der vorhin angezogenen Schrift S. 155—156. und 162 und 163. die Sache einer nähern Untersuchung unterworfen hat. Er glaubt nehmlich, die lange fortgesetzte Instrumentalmusik, zumal auf Einem Instrumente, darum ermüdend zu finden, weil überhaupt der Mangel an Bedeutsamkeit und Bestimmtheit bey unartikulirten Tönen, die sich nicht auf Worte beziehen, und die Einförmigkeit gleichartiger Töne davon die Ursache seyn müssen; gleichwie auch dieß dazu das Seinige beitrage, daß Saiteninstrumente den Ton nicht dehnen und aushalten, sondern (die Violine allenfalls abgerechnet, die den Ton sanft verschmelzen und mächtig verstärken könne) nur anschlagen und vorübergehend angeben, welcher Vorzug dafür den Blasinstrumenten zukom-

me und ihnen also ein anhaltenderes Interesse sichere. Dazu komme, daß die Bewunderung an der Fertigkeit auf Blasinstrumenten, der besiegten Schwierigkeiten wegen, größer sey und länger anhalte. Wenn nun gar noch Ausdruck auf denselben hinzugethan werde, so verdienen die Blasinstrumente, deren Umfang größer, deren Wirkung geschmeidiger, mannigfaltiger und gefälliger sey, selbst vor den in dieser Hinsicht vorzüglichsten Saiteninstrumenten, den Vorzug. —

Dawider habe ich nun folgendes zu erinnern. 1) Bin ich mit Hrn. Eberhard vollkommen der Meinung, daß die Blasinstrumente nur wenige und gleichsam nur die hervorstechendsten Umrisse der Charaktere der Empfindungen angeben; da hingegen die Saiteninstrumente den Vorzug haben, daß sie die dazwischen liegenden feinen Nüancen mit ihren mildern Farben desto besser ausmahlen und, nach ihrer großen Bildsamkeit, dieselben noch dazu bald schwächen, bald verstärken können. Jener bestimmte Charakter enthält also allerdings eine Quelle von Einförmigkeit derselben. Hr. Eschenburg ist der Meinung, daß wir uns leichter in die Hauptempfindung versetzen, welche der Spieler auf einem Blasinstrumente in uns erwecken will, auch glaubt er, daß da die feinern Abstufungen dieser Empfindung, selbst die verwandten Nebenempfindungen, einen leichtern und bestimmtern Eindruck auf uns machen. Allein, er setzt ja selbst kurz darauf hinzu, daß es dem Saitenspieler besser gelinge, uns von einer Art der Empfindungen und Eindrücke auf die andere hinüber zu führen und die Uebergänge unmerklicher und minder abstechend, folglich desto wirksamer zu machen. Wie vertragen sich damit die feinern Abstufungen, die jenem vor diesem dennoch eigenthümlicher seyn sollen? — Niemand wird zugestehen, daß der Ton (denn von Sätzen, Gedanken, Verzierungen, Vortrag überhaupt kann wohl nicht die Rede seyn, als welches in beiden Fällen zum Theil gleich, zum Theil aber mit

größern

größerm Vortheil auf Seiten der Saiteninstrumente, sowohl ihres Umfangs, als auch ihrer leichtern und mannigfaltigern Behandlung wegen, fällt), also daß der Ton, z. B. auf der Flöte, der Oboe, dem Klarinett, dem Fagott, mehr Modifikationen zulasse, als der Ton auf der Violine und dem Cello. Die Töne der letztern sind sowohl stärker und kräftiger, als auch feiner und zarter, virtuoses Spiel nehmlich dabey einbedungen. Welche Abstufungen sind im Tone dieser reichhaltigen Instrumente nicht möglich, und wie viel mehr kann uns ein Viotti, Fränzl, Cramer, Haake ꝛc. und ein Düport und Mara in ihren Tönen sagen und unsre Seele rühren, als ein Besozzi, Prinz, Ritter und Tausch, so viel diese auch die Töne ihres Instruments mit ihrer Kunst beherrschen!

2) Wenn von Einförmigkeit gleichartiger Töne, aus Mangel an Bedeutsamkeit derselben durch fehlenden Wortausdruck, die Rede ist, so ist der Fall bey beiden völlig gleich; denn Ein Instrument läßt sich nicht mehr allein verstehen, als das Andere. Es bleibt bey allgemeinen Umrissen und Andeutungen. Aber Saiteninstrumente sind, behaupte ich, weit weniger einförmig, und zwar aus dem vorhin angegebenen Grund. Nichts hingegen ist einförmiger, als geblasene Töne es sind. Sie haben (die Trompete, die Posaune weniger, ausgenommen), daß ich es so nenne, eine gewisse dumpfartige Rundung und Fülle, eine Art von Aufgelöstheit in sich selber, die der Phantasie nichts übrig läßt, und eine Befriedigung gewährt, die auf die Dauer nahe an Ekel grenzt; da hingegen Saitentöne (nur nicht Flügeltöne, die zu grell, scharf und spitzig sind und nach eitlem Metall klingen) ungleich kräftiger, schärfer, lebendiger, klarer und präciser sind. Man fühlt sich mehr durch sie begeistert und lieber angerührt. Dazu kommt, daß die Hervorbringung derselben sinnreicher und eigentlich viel künstlicher ist, und die Phantasie also sich freier und lieber mit ihnen beschäftigt, als mit geblasenen, heraus

gehauchten Tönen, die mit der menschlichen Stimme zu viel Aehnlichkeit haben. Dieß ist denn aber auch

3) der hauptsächlichste Grund, wie mich dünkt, warum wir es mit diesen nicht lange und so gern aushalten. Wir mögen das nicht, nach einer Eigenheit der animalischen Natur, welche sich gegen zu scharfe Annäherung und Gleichartigkeit, nicht allein in den Subjekten und ihren Eigenschaften, sondern auch in den Wirkungen derselben sträubt. Dieß ergiebt sich schon aus den menschlichen Stimmen selber. Der lange fortgesetzte Ton des Sprechens ist uns zuwider. Noch mehr. Die Geschlechtsähnlichkeit hinweg gedacht, die nicht nothwendig dazu gehört, so sind sich Weiberstimmen, wie Männerstimmen, auf die Dauer einander zuwider, und selbst das eine Geschlecht kann die Töne des andern nicht lange allein ertragen. Nichts kann man weniger lange ausstehen, als Duetts oder zweystimmige Sätze von Weiberstimmen gesungen, zumal wenn sie noch dazu in leichten Verhältnissen der Terz und Sexte oder gar im Einklange singen. Sie sind sich zu nahe, zu gleichartig, und der subjektive besondere Gehalt einer jeden Stimme, selbst bey der größten Reinheit, ist nicht vermögend sie uns lange erträglich finden zu lassen. Auch gilt dieß, wiewohl in etwas geringerem Grade, von bloß männlichen Stimmen, deren Kraft sich länger ertragen läßt. Diese große Gleichartigkeit der Blasinstrumente mit der menschlichen Stimme entfernt sie zum Theil von dem Charakter eines künstlichen, freien Instruments; zum Theil aber auch giebt sie ein dunkeles Gefühl von einer verfehlten, oder nur sehr schwach und unvollkommen erreichten Nachahmung der menschlichen Stimme, die wir, als das Original, lieber selber hören, und wobey nicht, wie bey den Blasinstrumenten, halb Spiel und halb Ernst oder halbe Natur ist. Viel länger mögen wir singen hören, als blasen; aber doch auch nicht so lange, als Saiteninstrumente spielen hören. Was zu gleichartig ist, dauert, wie gesagt, nicht neben einander, und es

scheint

scheint physiologisch wahr, daß der Ton der Blasinstrumente nicht allein der Stimme, sondern sogar dem Tone unserer Gefühlsorgane mehr entspricht und uns daher nicht lange gefällt.

4) Was die Bemerkung des Hrn. Eschenburg betrifft, daß die Bewunderung über Schwierigkeiten auf Blasinstrumenten größer sey und länger daure, so sollte eigentlich solche Bewunderung gar nicht Statt finden; denn dergleichen Dinge sind eigentlich, wenn mans genau, wenigstens mit einigen nehmen will, dem Zweck und Charakter dieser Instrumente zuwider, wenigstens sind sie gerade das letzte, was ein Vernünftiger daran zu bewundern findet und als etwas Schönes anschlägt. Ueberdem so gebe ich nicht zu, daß ihr Umfang größer sey; im Gegentheil, dächt' ich, man stelle nur die Flöte der Violine entgegen; wie äußerst eingeschränkt und unvollkommen ist jene gegen diese!

Das, was in dem erwähnten Aufsatze am mehresten zuzutreffen scheint, ist die Bemerkung, mit Anwendung auf die Blasinstrumente, daß nehmlich unvermischtes Vergnügen, der höchste Grad sinnlicher Befriedigung, von keiner langen Dauer sey, und Ueberfüllung und Ekel alle durchaus angenehme Empfindungen nur gar zu nahe begleite. Eben, sagt Hr. Eschenburg, weil die Blasinstrumente herzandringender sind, weil sie mit unsern Empfindungswerkzeugen am innigsten sympathisiren, weil ihr Charakter minder schwankend und unbestimmt ist, eben darum ist vielleicht auch das Wohlgefallen, welches ihr Spiel bewirkt, freilich größer, reiner, unvermischter (größer und reiner, glaube ich nicht); aber auch um so viel kürzer und vorübergehender.]

Man gestattet der Musik die Nachahmung von Accenten der Freude; aber den Schmerz ausdrücken, sterbend

singen — welche Abgeschmacktheit! rufen Unwissende aus. Aber warum denn abgeschmackt? Grade der höchste Grad von Schmerz, der Schrey der Verzweiflung, preßt uns Töne aus, die in das Gebiet der nachahmenden Musik gehören. Hört den Ausruf der Mutter, die außer sich ist, ihren Sohn von Stichen durchbohrt zu sehen, oder wie die Wellen ihn ans Ufer gespühlt haben: Mein Sohn ist todt! Mein Sohn! mein Sohn! mein Sohn! Er ist todt! er ist todt! er ist todt! — Zwanzigmal wird sie die Modulation verändern, indem sie diese Worte ausspricht. Der müßte ein äußerst unwissender Musikus seyn, der dieß nicht für wahre Naturaccente erkennen und sie nicht in Noten sollte bringen können. Und nun verdammt, wenn ihr könnt, die tragische Musik und ihre Wiederholungen, wenn die Seele bewegt ist! — Unverständige Räsonneurs, sagt vielmehr, die Natur hat unrecht, daß ihre Opfer die Stimme erheben müssen!

Wiederholungen der Worte und Phrasen gehören also wesentlich zur Musik, zumal in der komischen Gattung und wenn die Empfindungen auf einen hohen Grad gespannt sind. Grade daran erkennt man öfters, ob der Komponist wirklich in den Sinn und Charakter der Personen, die er behandelt, eingedrungen ist. Durch jede solche (schickliche) Wiederholung muß der Ausdruck gehoben und verstärkt werden.

Aber alle jene Orchesterbegleitung, wird man sagen, ist die auch in der Natur gegründet? — Nein; aber indem dasselbe accompagnirt, den Gesang des Schauspielers unterstützt und verstärkt, bisweilen gar demselben entgegen arbeitet, spricht es zur Menge der Zuhörer, welche

Theil an der theatralischen Begebenheit nimmt. — Allein, wenn nun der Akteur allein ist in einem Gefängnisse, oder einem Walde und nicht gehört werden soll, wozu alsdann das Orchester? — Wozu? Es repräsentirt euch selber, ihr Zuschauer, die ihr eigentlich grade so sprechen müßtet, was das Orchester jetzt ausführt, vorausgesetzt, daß sonst die Musik an sich wahr und gut ist. Ich weiß, daß ihr mir antworten werdet, daß ihr eure Person nicht mit der theatralischen Handlung verwebt seyn lassen wollet, und daß das Orchester es eben so wenig sey, denn sonst würde man es nicht verstecken. Allein ich werde immer noch weiter gehen und sagen, daß das Orchester um gar keiner andern Ursach willen da ist, als den Ausdruck zu verstärken, aber daß ihr, wertheften Zuschauer, diesen Ausdruck nur zu oft durch euer Geräusch und Beifallklatschen unterbrechet. Ein bis oder ancora vom Parterre vernichtet oft die Täuschung auf eine ganze folgende Viertelstunde.

Verschönerte Nachahmung gefällt also unstreitig. Auf dem Theater ist alles Lüge, die spielende Person, ihre Sprache, die begleitenden Instrumente, Kleider und Dekorationen. Wollen wir natürlichere Scenen sehen, so müssen wir sie in unsern Häusern und auf der Straße suchen: aber unsere Absicht ist, uns an der Nachahmung von schöner Natur zu vergnügen.

Gegenstände, welchen die Kunst keine Grazie ertheilen kann, muß man vermeiden nachzuahmen. Wenn von zwey Musikern, die den Aufgang der Sonne zu mahlen hätten, der eine uns mitten unter dem Zephirgesäusel und dem

Gemurmel der Bäche den Gesang der Vögel hören ließe, und der andere, um der Wahrheit noch näher zu kommen, uns noch obendrein das Grunzen der Schweine und das Frühgeschnatter des Federviehes auf dem Hofe zum Besten gäbe, so würde der Erste, ob er gleich nur halb so viel Wahrheit gegeben hätte, vor diesem unstreitig Beifall verdienen. Er würde Zuhörern nur angenehme Empfindungen ins Gedächtniß zurückrufen. Die Rose und der Jasmin würden, so lange die Mahlerey währte, die Atmosphäre mit ihrem Duft erfüllen, während der Andere durch seine grobe ländliche Wahrheit nur an den Mistgeruch erinnern würde.

[Beifall möchte auch jener sehr wenig verdienen; denn was den musikalischen Ausdruck von Zephirgesäusel und Bachgemurmel anbetrifft, so ist es damit so eine eigene Sache. Wer es nicht weiß, was es seyn soll, der möchte gut rathen haben. Auch wehen und murmeln sie ja auch zu anderer Tageszeit. Das Alles giebt noch kein sinnverwandtes Bild. Natürlicher Weise kann die Musik keine Sonne herauf bringen, aber die verwandte Idee des Emporsteigens, sich Heraufwälzens einer großen Masse kann sie wohl andeuten, wie dieß unser Georg Benda in seiner Ariadne auf Naxos sehr glücklich gethan hat. — Ueberhaupt ist das Kapitel der musikalischen Mahlerey eines der mißlichsten für den guten Geschmack, und es ist daher eine sehr schwierige Aufgabe, welcher unser ehrwürdiger Haydn bey der Komposition seiner Schöpfung sich unterzogen hat, und von der wir sehen wollen, wenn die Komposition davon erst durch den Druck bekannt geworden seyn wird, in wie weit es ihm gelungen ist, den Klippen, welche bey einem solchen Sujet unvermeidlich sind, geschickt aus dem Wege zu gehen. Ohne diese Arbeit zu kennen, wage ich dennoch die vorläufige Meinung, daß der Kompositeur durch diese Aufgabe, wobey er durch seine Instrumentalmusik so sehr

glän-

glänzen kann, das Gebiet der musikalischen Mahlerey zwar durch sehr viel glückliche Einfälle und Wagnisse erweitert und bestimmt, aber auch mancherley in die Musiksprache übergetragen haben wird, was die genauere Beleuchtung der Kritik und des guten Geschmacks nicht aushalten dürfte. Die Natur der Sache, wie man aus dem bekannt gewordenen Texte berechtigt ist sie sich vorzustellen, bringt das nicht anders mit sich, und wenn Haydn auch ein größerer, ästhetisch reinerer Singkomponist wäre, als er (man kann das, ohne seinen übrigen großen Verdiensten zu nahe zu treten, wohl sagen) es nicht ist. Nichts ist mißlicher, als die unvollständige Mahlerey, wie Engel in seiner bekannten kleinen Schrift: Ueber die musikal. Mahlerey, die jedem Singkomponisten ein Leitfaden seyn müßte, die Tonschilderungen im Gegensatz der eigentlichen natürlichen Mahlerey nennt (deren Gegenstand selbst hörbar ist und sich durch abgemessenen Ton und Rhythmus der Phantasie und dem Sinne bildlich darstellen läßt), wo das Hörbare mit dem Sichtbaren vermischt ist, oder der sichtbare Gegenstand mit hörbaren Tönen dergestalt in gewissen allgemeinen Eigenschaften zusammentrifft, daß die Phantasie dadurch einen Uebergang von diesen auf jene soll erhalten können. Die weiteste und der Musik angemessenste Mahlerey ist und bleibt die Empfindungsmahlerey, wo nur der Eindruck nachgeahmt wird, den ein Gegenstand auf uns macht, welches denn aber im Grunde auf nichts anders, als auf Ausdruck hinausläuft. Dieser ist die eigentlichste Sprache, wenigstens für die Vokalmusik; wie er den Zweck des Gesanges erreicht, so zerstört ihn dafür die Mahlerey. Das Aergste aber, was ein Tonkünstler thun kann, ist Worte, Bilder und Metaphern mahlen; leider ist aber nichts häufiger. — Es müßte sich, nach Engels Ideen, noch sehr viel Interessantes über diese Materie, besonders in praktischer Hinsicht sagen lassen; denn seit 20 Jahren, da jene kleine Schrift erschien, die mehr Winke als Ausführungen ent-

enthält, haben wir in Absicht der theoretischen und praktischen Musik sehr viel erfahren, was einer Abhandlung darüber Leben und Interesse geben könnte.]

Es giebt für den musikalischen Künstler eine indirekte Manier der Nachahmung. Sie besteht darin, daß er nicht geradezu das Objekt selbst, das er nachahmen will, darstelle, sondern die Empfindungen ausdrücke, welche aus der Anschauung desselben entspringen. Statt z. B. ein lärmendes Gefecht zu mahlen, statt das Geklirr der Waffen, das Geschrey der Sterbenden auszudrücken, muß er, wenn dieser Kampf sich augenblicklich in Sieg verwandeln soll, diesen schon durch Töne vorbereiten und allmählig Siegesgesänge anstimmen. Eben so auch, wenn eine Mutter ihr Kind noch auf dem Rande eines Abgrundes in ihren Armen hält, so kann ihr Schrey den Ausdruck der Freude über die glückliche Errettung des Kindes haben. Solche Scenen gewähren überdem einen frappanten Kontrast zwischen dem Schrecken und der Freude, und diesen kann der Künstler zu seinem großen Vortheile benutzen.

Eine der ersten Regeln in den schönen Künsten ist, alles veredelt darzustellen, und alles von der Nachahmung der Kunst auszuschließen, was keine Veredelung zuläßt. Aber dabey giebt es doch eine Behutsamkeitsregel, daß man darin nicht zu weit gehe und edle Gegenstände an sich, z. B. sittliche, nicht überspanne und ihnen einen zu hohen Ausdruck gebe. Dadurch bringt man die Unnatur herbey. Dies gilt

inson-

insonderheit von den Göttern und Helden der Fabel, die man auf die Bühne bringt. Die Griechen und Römer, bey welchen Alles groß und edel war, konnten nicht so leicht als wir an dieser Klippe scheitern; sie zeichneten und schilderten nach allgemein bekannten Mustern. Aber wir können leicht dahin kommen, nicht verstanden zu werden und ins Riesenhafte zu arbeiten.

Poesie und Tonkunst.

Man sagt uns unaufhörlich, daß die Dichtkunst und Musik Schwestern sind, daß jede für sich allein nie so viel vermöge, als wenn sie sich gegenseitig unterstützen und in Gemeinschaft wirken. Welche von ihnen ist die ältere? Hat man erst Verse gemacht und sie nachher in Musik gesetzt? Oder hat man zuerst niedliche Gesänge gemacht und sie gleichsam mit Worten überkleidet, die sie forderten, und wovon sie, so zu sagen, die Pantomime waren? Es läßt sich denken, daß Dichter und Tonkünstler bey diesen Fragen verschiedener Meinung seyn werden; unterdeß scheint es, daß, wenn der menschliche Geist durch eine natürliche Stufenfolge zur Entdeckung beider Künste gelangt ist, der Gesang und Rhythmus das Erste haben gewesen seyn müssen, worauf er gefallen ist, weil diese an sich kräftiger sind und dem Gefühle näher liegen, als deklamirte Verse. Dieß leuchtet noch mehr ein, wenn man bedenkt, daß jede Sprache ihren besondern eigenthümlichen poetischen Rhythmus hat. Bey den Griechen und Römern wechselten die Verse, was das Mechanische derselben betrifft, mit langen und kurzen ab. Die neuern Sprachen formiren sie nach einer fest bestimmten

Anzahl

Anzahl von Sylben. Die Italiener und Franzosen (und Deutschen) haben noch den Reim hinzugethan. Die Musik im Gegentheil geht bey allen Nationen nach einerley Grundregeln der Harmonie zu Werke, die so unwandelbar, als die geometrischen Regeln sind.

Es ist merkwürdig, wie groß die gegenseitige Annäherung zwischen dem Dichter und Tonkünstler ist, sie mögen nun entweder beiderseits nach Inspiration, oder nach mechanischen Kunstregeln arbeiten. Ausschließend sucht einer den andern. Die Oden von Jean Baptiste Rousseau kann nur ein Harmonist in Musik setzen, während Racinens empfindungsvolle Verse durchaus einen Komponisten fordern, der viel Gesang, viel Ideen und natürliches Talent hat. Nichts desto weniger lieben Komponisten beider Gattung gute Poesie, welcher Art sie auch sey, weil sie darin zum Theil die Elemente ihrer musikalischen Kunst wieder finden, woraus sich denn nothwendig (!) schließen läßt, daß die Poesie nicht vor der Musik hat seyn können, weil sie von selbiger den Reiz der Harmonie und der Kadenz entlehnt hat.

[Harmonie der Verse ist ganz etwas anders, als musikalische Harmonie; dies Wort scheint unserm Verf. zu einem Mißverstand und also zu einem so auffallenden Fehlschluß verleitet zu haben. Was zu einer guten Einheit, d. i. nach richtigen Verhältnissen zusammenstimmt, das ist überhaupt harmonisch, und in diesem Sinne ist in jedem Kunstwerke, sey es welcher Art es wolle, Harmonie, ohne daß man darum schließen dürfte, die Künste hätten diese Nothwendigkeit des Zusammenklangs ihrer Theile zu einem Ganzen erst von

der

der Musik zu entlehnen gebraucht. Die Begriffe von Verhältniß, von Ordnung, Uebereinstimmung haben dem menschlichen Geiste frühe schon, durch den Anblick der Natur überhaupt, kommen müssen, und sie wären ein Produkt des Nachdenkens selbst bey einem solchen Menschen, der nie das geringste von musikalischer Harmonie gehört oder irgend einen Begriff davon hätte; wie es dergleichen noch, sogar unter Gelehrten giebt. Man sieht, zu welchen Behauptungen Uebertreibungssucht führen kann. Gretry begegnet zwar selber dem gar zu nahe liegenden Einwurfe: also auch die Wortsprache soll in ihrem Baue vom musikalischen Gesange und Rhythmus abhängig seyn! Aber er fertigt ihn durch den kahlen Zusatz ab: ich mache einen Unterschied zwischen der natürlichen Poesie, zwischen der natürlichen Prosa und zwischen Versen, und behaupte nur, daß die Poesie nichts anders als eine in Musik gesetzte Prosa ist. —

Was übrigens die Frage betrifft, ob Poesie oder Musik älter sey? so muß man davon den Begriff der Kunst absondern, um darüber zu entscheiden. So wie der Begriff der Musik jetzt steht, kann man davon gar nicht mit Anwendung auf das Kindesalter der Menschheit sprechen. Aber Naturgesänge sind gewiß eher da gewesen, als Verse, welche eine regulirte Kunst voraussetzen, wiewohl auch beides, exaltirte Sprache der Empfindung und Deklamation in Tönen, als Anfang des Gesanges, zu gleicher Zeit ihren Ursprung genommen haben können. Dieß letztere ist das Wahrscheinlichste; denn der Gesang war vor der Poesie der Alten unerträglich. Die Kunst Verse zu machen bestand bey ihnen in nichts anderm, als in der Kunst Worte zusammen zu setzen, die gesungen werden konnten. Historisch gewiß aber ist es, daß die eigentliche Dichtkunst vor der Musik als Kunst unendliche Vorsprünge gemacht hat; denn was war wohl die Musik zu Homers, was noch in den spätern Zeiten der Griechen und Römer? Es begreift sich um so mehr, da die Sprache, als unendlich höheres Bedürfniß der

Mensch-

Menschheit und als das Element der Dichtkunst, worin sie sich regen muß, nothwendig zu allererst hat ausgebildet und zu einem hohen Grad der Vollkommenheit gebracht werden müssen.]

Was von Geistes-Uebereinstimmung zwischen Dichter und Tonkünstler zu halten.

Es gäbe Stoff zu einer Untersuchung, ob der Dichter und Komponist sich einander an Geist ähnlich seyn, dieselbe Art zu sehen, zu empfinden und zu arbeiten haben sollen, um vereinigt etwas mit Glück hervorzubringen; oder ob nicht vielmehr die Talente, Kinder des erhöhteren Empfindungsvermögens, lieber im Gegensatz mit einander wirken müssen? Wenn man diese Art von Problem hinreichend auflöste, so würde man dadurch dem Musikus einen Dienst leisten, indem man ihm in Rücksicht des poetischen Stoffes das Genre anweisen könnte, welches für ihn am passendsten ist; so wie auch der Dichter, der nur zu oft einem Komponisten ein Werk anvertraut, in dessen Geist derselbe sich entweder gar nicht versetzen kann, oder aber das gar zu nahe mit seinem eigenen Geiste verwandt ist, nicht minder gleichen Vortheil davon haben würde. Dadurch würde ganz vorzüglich die dramatische Kunst gewinnen, deren beide Hauptwesen, Text und Musik, in eine schicklichere Vereinigung gebracht werden würden.

Wenn der Komponist selber viel Geist hat, muß er davon Gebrauch machen, um ein geistreiches Gedicht in Musik zu setzen? — Nein; denn alsdann würde ein Uebergewicht von Geist zusammen kommen. Ich habe selbst die Erfahrung

fahrung gemacht, wie schwer es ist, gute Musik auf zu geistreiche Worte zu machen. Die Oper: l'Amitié à l'épreuve von Favart, dessen Styl sehr geistreich ist, hat mir unendliche Mühe gekostet; le Tableau parlant von Anseaume, der voller Bonhommie ist, habe ich nur so hinschreiben dürfen. Dichter und Komponist, wenn sie gemeinschaftlich einen Gegenstand bearbeiten sollen, müssen sich mit einander verstehen, um ein vollkommenes Gleichgewicht in denselben zu bringen. Hat der Dichter sich ganz zu hoher Begeisterung aufgeschwungen, so muß der Komponist nur einen gemäßigten Ausflug nehmen, und nur dann kühn seyn, wenn der Ausdruck des Dichters weniger gespannt ist.

[Ein sonderbares Paradoxon! Bisher glaubte man, daß Geist überhaupt etwas nütze sey, daß Menschen von Geist sich einander am besten verstehen und eine größere Summe von gleichem Talent desto mehr Gutes hervorbringe. Auch sahe man die Kunst grade bey einer Gleichartigkeit des Komponisten mit dem Dichter gewinnen; denn es begreift sich wohl von selber, daß ein gleicher Grad von Genie nicht allein, sondern gleiche eigenthümliche Eigenschaften desselben sogar, in so fern beide, der Dichter und Musikus, am glücklichsten, z. B. in der Darstellung erhabener, grosser, oder aber in der Behandlung feinerer, witziger Ideen sind u. s. w. beiden in der gemeinschaftlichen Behandlung eines Gegenstandes eher Vortheil als Nachtheil bringen müsse; ja daß zur glücklichen Vollendung eines Werkes der Poesie und Musik sogar eine solche Geistesverwandtschaft erforderlich sey, weil Geist nur den Geist versteht. Es ließen sich hier wirklich sinnreiche Parallelen zwischen mehrern unserer Dichter und Komponisten ziehen. — Aber nun will Hr. Gretry, der sich bey dieser Gelegenheit eben nicht als Muster der Bescheidenheit aufstellt, daß davon das

grade Gegentheil Statt finde? Seltsam! — Was soll denn aber geistreich heißen? Sollen es etwa spitze Sentenzen, kalte Aussprüche der Vernunft, Feinheiten des Witzes seyn, so gehören sie überhaupt gar nicht für die Musik; Sinn und Verstand aber, in einer angemessenen Sprache ausgedrückt, und so viel möglich im Gebiete der Empfindungen gehalten, ist allemal ein Gegenstand guter Musik. Und so wie ein Dichter von Geist und Geschmack die besten Gedanken hervorbringen wird, so wird sie ebenfalls der geistreiche Komponist am besten verstehen und daher am glücklichsten komponiren. Es liegt also vorzüglich im Gegenstande selber, wie seine Bearbeitung ausfällt, und Talent, sogar gleichartiges Talent von Seiten des Dichters und Tonkünstlers sind dabey selbst nothwendige Bedingungen. Wenn Manches daher Hrn. Gretry nicht hat gelingen wollen, was einen geistreichen Styl hatte, also was fein gearbeitet war, so hat das entweder gradezu an dem Gedichte gelegen, das vielleicht wenig zum Ausdruck der Musik geeignet war, oder aber es war für sein Talent und sein Kunstvermögen nicht plan genug und erforderte mehr, als er leisten konnte. Da ist die Regel freilich ganz richtig angebracht: unternimm nicht mehr, als du leisten kannst, und befasse dich nicht mit einem Gedicht, das über den Horizont deines musikalischen Darstellungsvermögens geht.]

Was unter musikalischen Gedanken oder Ideen zu verstehen sey.

Als einige Künstler von uns einmal über Künste und von Ideen sprachen, die am besten unsre Empfindungen musikalisch ausdrücken können, unterbrach uns ein Dilettant mit der Frage: was sich unter musikalischen Ideen denn wohl eigentlich verstehen lasse? Jeder war über diese plötz-

plötzliche Einrede betroffen, und da Niemand von uns antwortete, so hielt er dies Schweigen für eine Folge von Verlegenheit und wiederholte lächelnd einmal über das andere: Seltsam! wie kann man wohl in der Musik eine Idee haben? — „Unter einer musikalischen Idee, nahm ich das Wort, verstehe ich den Ton, die Inflexionen, welche man gebraucht, um einer prosaischen oder poetischen Idee Eingang zu verschaffen. Wenn Sie zugeben wollen, daß es keinen Unterschied unter Accenten giebt, und daß es gleichviel ist, wie und wo man sie gebraucht, so will ich Ihnen wieder zugeben, daß es kein festes Prinzip für die Musik giebt.“ — Nein, sagte er, ich muß Ihnen das vielmehr zugestehen; denn ich glaube gegentheils, daß ein uneigentlicher Accent, eine fehlerhafte Punktation die eleganteste Prose verhunzen und die besten Verse unkenntlich machen kann. — „Nun, so ists grade auch mit Accenten, die nicht mit dem Sinne der Worte übereinstimmen; davon kommt das her, was man schlechte Musik nennt.“ — Aber, fuhr er fort, es giebt ja doch Musik ohne Worte; ich liebe diese Musik, wenn sie gut ausgeführt wird. Wie stehts mit dieser? — „Diese ist eine Tonsprache, der Gesang einer Rede ohne Worte. Haben Sie nie ein Weib gesehen, das halb ohnmächtig kaum noch so viel Kraft hatte, um die Accente von Worten hören zu lassen, die sie nicht mehr auszusprechen vermochte?“ — Nun? — „Verstehen Sie sie demungeachtet? — O ja, ich fühle, daß sie klagt, daß sie ihren Kindern, ihrem Manne, ihren Freunden, die um sie her stehen, sagen will: Seyd außer Sorgen! Mir ist wieder besser. — „Nun, hierin, wie in tausend Fällen anderer Art, liegt das Prinzip einer Musik ohne Worte.“

[Diese Materie von musikalischen Gedanken erfordert und verdient wohl eine besondere Abhandlung. Der Herausgeber behält es sich, da die Sache hier zu weit führen würde, vor, dieselbe an einem andern schicklichen Orte näher zu untersuchen.]

Wenn demnach ein Musikus nicht weiß, was eine Sonate sagen will, so kommt das daher, weil die Sonate selbst nicht weiß was sie will (mit andern Worten, weil sie keinen bestimmten Charakter hat), und wenn Fontenelle sagte, er verstehe nicht, was eine Sonate sagen wolle,

[Da wird Fontenelle wohl unrecht gethan; er sprach nicht von einer guten Sonate, sondern von dem unbestimmten Ausdruck einer schlechten, ohne Einheit und Charakter, die nichts aussagt.]

so lag das an ihm und beweiset, daß er mehr Geist, als Phantasie und Empfindung hatte. Ein gutes Instrumentalstück hat immer einigen Bezug auf eine Empfindung, eine Leidenschaft, die ihr zum Grunde liegt, und welche ihre eigenthümlichen Accente und Bewegung hat. Die eine spricht in scharfen, schneidenden, die andere in ernsten, verhaltenen Tönen; eine andere wieder hält das Mittel zwischen beiden. — Man muß also sagen, nicht der Schall ist eine Idee, wohl aber der Ton (als ein Verhältniß). Sobald ich e sage, so räsonnire ich; denn e ist die Terz von c, d geht unmittelbar vorher und f folgt darauf u. s. w.

[E kann auf solche Weise in wer weiß wie vielen Verhältnissen gedacht werden, und man erhält immer weiter nichts als die Idee vom Verhältniß, großem oder kleinem, consonirendem oder dissonirendem ꝛc. Dies ist aber immer noch nicht, was man unter musikalischer Idee versteht.

steht. Jenes ist und bleibt nur Verstandesidee, durch sinnliche Empfindung oder Wahrnehmung gegeben.]

Wie in der physischen Natur überhaupt, so auch in der Musik, ist ein Eindruck noch keine Idee; aber mehrere Eindrücke, die sich unter einander vergleichen lassen, geben eine Idee.

Als guter Musikus kann und muß man mit jeder musikalischen Phrase von verschiedenen Charakteren eine besondere Idee verbinden. Eine Phrase bestehe z. B. aus traurigen, langsam und schwer auf einander folgenden Tönen ohne Rhythmus und Bewegung, sogleich führt mich die Analogie auf Finsterniß und den Schrecken, den sie einzuflößen pflegt. Läßt sich mitten durch diese finstern Töne ein Schalmey hören, so denke ich an einen Hirten, der erwacht; ich suche am Himmel nach den Sternen, und sogleich entflieht die Nacht aus meiner Phantasie.

Aber oft beruht auch wieder der Effekt von Tönen der unbestimmten Instrumentalmusik bloß auf der Organisation und Stimmung des Individuums, welches dieselbe empfängt. Es ist alsdann damit, wie mit einem Gewölk in der Luft, worin jedes Phantasie etwas Besonderes legen kann. Der Krieger erblickt darin ein Gefecht, und das junge Landmädchen die Heerde, welche ihr Liebhaber vor sich hertreibt.

Ich habe immer geglaubt, daß die gute Musik auf alle Menschen, die mehr oder weniger ihre Sprache verstehen, Eindrücke machen müsse. Unterdeß habe ich Voltaire dicht neben mir bey den süßesten Melodien verdrießlich bleiben gesehen. Nachdem ich oft seitdem darüber nachdachte,

ists mir am wahrscheinlichsten geblieben, daß er bloße Eindrücke ohne Ideen erhielt, weil er mit der musikalischen Sprache und den mannigfachen Empfindungen, welche sie hervorzubringen vermag, schlechterdings gar nicht bekannt war.

[Es ist ganz damit, wie mit der Sprache. Wer eine Sprache nicht gelernt hat, kann weder die Schönheiten, die in ihrem Baue enthalten sind, noch die Ideen, welche in ein Buch in dieser Sprache niedergelegt sind, empfinden und begreifen. Dieser Umstand macht die ganze Erscheinung, warum völlig Unwissende in der Sprache der Töne, in der Musik Nichts, als höchstens Klang und Bewegung finden, von Ideen und Schönheiten nichts ahnen, und die ganze Kunst, wenns hoch kommt, für weiter nichts als ein ernsthaftes Spiel mit Tönen halten, begreiflich.]

Ein einfacherer Mensch, als er, würde gesagt haben: Ich genieße; was brauchts mehr? oder würde genossen haben, ohne weiter darüber zu reflektiren. Ihm aber ward ein Vergnügen zuwider, dem er nicht auf den Grund kommen konnte; doch ward er endlich wohl erweicht, und ich habe seine Thränen fließen sehen. — Ist demnach jemand hier oder da, der die Musik nicht leiden kann, so hat er nur noch nicht die Musik gehört, die seinem Gefühl angemessen ist, oder aber sein Herz ist für immer reinen Freuden verschlossen.

[Das kann man nicht so allgemein sagen; denn es giebt manche sehr vortreffliche Menschen, denen Musik physisch zuwider ist, und Shakespears bekannter Ausspruch ist daher so übertrieben, als er je etwas gesagt hat. Es ist wohl eben dasselbe, lieber Nichts bey der Musik zu empfinden, als, wie mancher Mathematiker, blos dabey zu rechnen. Der Ausspruch von Leibnitz: daß die Musik nichts anders, als eine dunkle vrrborgene Rechnung sey, welche

die

die Seele macht, ohne es gewahr zu werden, beweist eben nicht, daß dieser große Mann je das Wohlthätige der Musik empfuuden haben könne; und doch hat schwerlich jemand mehr reine, das heißt geistige Freuden genossen, als er.]

Instrumentalmusik.

Die süße Unruhe, in welche uns eine gute Instrumentalmusik versetzt, diese unbestimmte Wiederkehr der Accente unsrer Empfindungen, diese Lustreise, wo wir gleichsam in der Luft schweben, ohne unsre Organe zu ermüden, diese mystische Sprache die uns fesselt, ohne uns zu überzeugen, die zu unsern Sinnen spricht, ohne daß wir dabey denken dürfen (?) und die mit ihren Reizen auf die Zeit alle unsre Vernunft ersetzt: dies Alles gewährt dem natürlichen, unverkünstelten Menschen ein sehr reines Vergnügen. Nie wird der Lasterhafte die Sprache der Töne begreifen; diese Fähigkeit ist das Resultat der vollkommensten Harmonie in unsern Empfindungswerkzeugen und der Vollkommenheit unsers ganzen Wesens. Der Tugendhafte vernimmt gleichsam den Chor der Engel, dessen Echo in seinem Innersten ist.

[Instrumentalmusik, worin Fluß wahren Gefühls, Schwung, Flug origineller Phantasie herrscht, von Virtuosen gut vorgetragen, drückt ein so eigenes geistiges Leben im Menschen aus, daß es jeder andern Sprache unübersetzbar bleibt. Ja, wenn man über den gemeinen Gesichtspunkt der sogenannten Natürlichkeit hinausgehet, nach welcher die Musik bloß Sprache der Empfindung seyn soll, so wird man eine gewisse Tendenz aller reinen Instrumentalmusik zur Philosophie an sich nicht unmöglich finden. Sie verschafft sich ihren Text selbst, und in ihr wird ein Thema so entwickelt, bestätiget, variirt und kontrastirt, wie

der Gegenstand der Meditation in einer philosophischen Ideenreihe. Begleitend ist sie, wie ein neuerer Schriftsteller sagt, das Meer und die Luft, worin die Menschenstimme schwimmt und ihre Fittige schlägt. Für die Poesie ist sie das, was die Lebhaftigkeit des Kolorits für eine gut entworfene Zeichnung, oder der belebte Kontrast des Lichts und Schattens für die Figuren ist. Dem Genie sagt die Instrumentalmusik am mehresten zu, und es gehört zu ihr unstreitig mehr Erfindungskraft und Phantasie, als zur Singkomposition. Daher vermögen Hunderte Verse von Texten leidlich zu komponiren, da kaum einer von ihnen im Stande ist, ein erträgliches Instrumentalstück zu machen. Es steht sicher anzunehmen, daß Mozart und Haydn ihre Namen als musikalische Genies mehr durch ihre Instrumental- als durch ihre Singesachen befestiget haben; wenigstens gewiß haben jene zur Ausbreitung ihres Namens am mehresten beigetragen.] —

Die Fruchtbarkeit eines Instrumentalkomponisten ist mehr zu bewundern, als die eines dramatischen Komponisten. Er zieht seine Ideen gleichsam aus Nichts, oder aus einem bloß unbestimmten Gefühl, da dem Letztern Worte und Gedanken gegeben sind, wodurch er auf bestimmte Ideen geleitet wird. Unterdeß ist doch zwischen beiden noch ein wesentlicher Unterschied. Jener kann in aller Freiheit seines Genies schaffen, was und wie er will, und alles ist recht und gut, wenn es nur ein schönes Ganze ausmacht; dieser aber muß sich jedesmal nach einem besondern Genre und nach der jedesmaligen Handlung richten und sich nach der prosodischen Beschaffenheit seines Textes bequemen, welche Schwierigkeiten seinem Werke viel mehr Wichtigkeit geben. Indem

er

er seine Musiksprache genau den Worten anschmiegt, mahlt er nach der Natur, und was er hervorbringt, ist sicher und unwandelbar wie sie, unterdeß die Gedanken der Sinfonie ins Weite hineingeworfen und von unbestimmter Bedeutung, wie die Empfindung selbst, sind.

[Dies letztere ist ganz richtig. So charakteristisch und sprechend auch im Allgemeinen Instrumentalsätze von den größten Instrumentalisten, von Haydn und Mozart seyn mögen, so gewiß ist es doch, daß sie, als schwebende Umrisse, nicht die Deutlichkeit und Bestimmtheit haben können, welche gute Wortgesänge haben. Man kann damit sicherlich mehrerley Objekte gleichartiger Empfindung bezeichnen, wie dies sich z. B. an den sieben Worten sehr deutlich machen ließe. Aber dies liegt in der Natur der bloßen Tonsprache und mindert darum ihren Werth und ihre schöne Zweckmäßigkeit gar nicht. Grade diese Allgemeinheit, worin sie lebt und webt, dieser Mangel an Individualität giebt ihr den weiten magischen Kreis, worin sie zu einer Universalsprache der Geister wird. Der Text macht sie bestimmter und individueller, aber zieht sie auch mehr aus ihrer freien Höhe herab und macht sie, die erst Zweck für sich war, zu einem, öfter noch ärmlichen, unpassenden als edlen Hülfsmittel.

Diese Allgemeinheit ihres Wesens hat man für allgemeine Brauchbarkeit genommen und sich ihres Reichthums bedient, um poetische und musikalische Armuth der Opernkomponisten damit zu bedecken. Der Mißbrauch, der leider damit hier getrieben wird, erregt allgemeine Klage. Was ist die Instrumentalmusik seit Lampugnani, der den Gebrauch derselben, nach den bereits gemachten Versuchen von Galuppi, Hasse und Jomelli, erweiterte, geworden und wo ist sie hingerathen! Wo ist der Sänger, dessen Stimme unter alle dem Lärmen, unter dem Heer von Noten, die die Zahl und Mannigfaltigkeit der verschiedenen

Stimmen erfordert, hervorragen kann? Welche Poesie wird nicht dadurch unterdrückt? In den alten Partituren waren sie groß und hatten lange Zwischenräume; die Töne kamen daher hell, kräftig und deutlich heraus. Jetzt sind sie so klein, daß sie unmöglich einen dauerhaften Eindruck machen können; sie vermindern die Kraft des Tons, indem sie ihn in zu schwache, feine Theile zerlegen; eben so, wie der unmäßige Gebrauch der Diminutiven die Poesie übermäßig weich macht. — Und nun der unaufhörliche Gebrauch der vielen Instrumente! Jetzt sind es die Instrumente, welche singen, nicht aber der Sänger. Vor alle dem Lärmen derselben weiß man nicht, auf was für Worte oder Empfindungen dieses Charivari Bezug hat, und also wird die Reihe von Gefühlen, welche in uns entstehen, völlig unnütz, weil sie keinen gewissen Gegenstand hat. Eine solche Oper gibt nicht mehr Wahrscheinlichkeit und Interesse, als ein Konzert. — Alle diese Fehler hat schon Arteaga von der neuern italienischen Oper, also schon vor 20 Jahren, bemerkt. Aber wie sehr hat seitdem das Unwesen mit der verkehrt und im Uebermaß angewandten Instrumentalmusik in Opern zugenommen, insonderheit auf deutschen Schaubühnen! Gretry macht späterhin sehr richtige Bemerkungen darüber in Bezug auf die französische Bühne. Aber wenn diese Instrumentalsucht in Opern anfängt in Frankreich allgemein zu werden, so haben vorzüglich wir Deutschen dies auf unserm Gewissen.]

Könnte man der Musik nicht die Freiheit zugestehen, ganz in ungehindertem Ausfluge ihrer Kraft und Schöne zu wirken, Tongemählde ausführlich zu vollenden, so daß sie sich aller ihrer Vortheile und Hülfsmittel bedienen dürfte, ohne genöthigt zu seyn, der Poesie in allen ihren verschiede-

nen

nen Nüanzen, selbst bis zu den geringsten Details der Prosodie, zu folgen? Welcher Musikliebhaber ward nicht von Bewunderung ergriffen bey den schönen Haydnschen Sinfonien? Hundertmal habe ich ihnen Worte, die sie fast zu fordern scheinen, untergelegt. Warum denn also soll man sie ihnen nicht geben? Warum soll denn der Musikus, stets gefesselt, nicht einmal ganz frey und ungehindert schaffen und hinterher erst die Worte, die seine Accente ausdrükken, seiner Musik anpassen dürfen? Kann man wohl zweifelhaft seyn, welche von beiden Künsten, ob die Poesie oder die Musik, sich am ersten zu dieser Dienstbarkeit bequemen müßte und könnte? — Und endlich, warum soll man nicht die Musik eben so in Worte bringen, als man seit lange schon Worte in Musik gesetzt hat? Ein Dichter von der bewundernswürdigen Leichtigkeit, im Dichten und Versifiziren, wie Marmontel, sichert im Voraus einen guten Erfolg dieses Vorschlags.

[Diese Stelle hat eine Bemerkung in der Allg. Mus. Zeitung (1 Jahrg. Nr. 28.) veranlaßt, worin zu verstehen gegeben wird, daß Gretry nicht deutlich gewußt habe, was er hier hat sagen wollen. Indessen lehrt der Zusammenhang, daß er dies sehr gut gewußt hat, nur muß man (wie wir weiter unten sehen werden) nicht das Wortunterlegen im eigentlichsten syllabischen Sinne nehmen. Und hat denn Gretry nicht Recht mit den Haydnschen Sätzen? Etwas Treffenderes ließ sich zu ihrem Lobe nicht sagen, auch heißt das überhaupt sehr zur Ehre der selbstständigen Instrumentalmusik gesprochen. Selbst das in der A. M. Z. gegebene Beispiel zeigt für die Möglichkeit der Sache, wenigstens bey langsamen Stücken, so viel Steifes auch immer dabey übrig bleibt und dem Wortakzente Gewalt angethan wird. Auch hat Cramer dies schon längst mit einer Phantasie

von

von Ph. Emanuel Bach aus C moll nicht unglücklich versucht, indem er ihr den Hamletschen Monolog und einen aus Gerstenbergs Minona untergelegt hat, welche man mit einiger Veränderung singen kann, und wobey die Korrespondenz der musikalischen und dichterischen Gedanken auffallend ist. Jedoch würde ein Text, als freie Deklamation (sogar nur still gedacht, nicht einmal gesprochen) das natürlichste und anwendbarste Auslegungsmittel einer Instrumental-Scene seyn, wie denn insonderheit die erzählenden und schildernden Stellen in Balladen, wovon wir jetzt mit einem Male so große Freunde werden, so und nicht anders behandelt werden sollten. Ein musterhaftes Beispiel dieser Art, wo Gesang und stille Lektüre mit einander abwechseln, je nachdem bloß erzählt wird oder Empfindungssprache eintritt, während im erstern Falle passende Instrumentalsätze fortgehen, ist Bürgers Leonore vom Kapellmeister Kunzen in Koppenhagen.]

Giebt nicht die zerhackte, zerstückelte dramatische Musik, in welcher keine Phrase zwey- oder mehrmal wiederkehren darf, die kein da Capo, keine Ritornels hat und fast alle Form verschmäht, welche zu einer guten Melodie gehören,

[Man sieht, daß damit die Gluckische Theatermusik gemeint seyn soll, welches eben kein feiner Seitenblick ist.]

eben dadurch einen ganz deutlichen Beweis, daß sie sich gewissermaßen gegen die Knechtschaft auflehnt, welche die Poesie ihr auflegt? Soll man den Verlust der Quintetts, der Sextetts nicht beklagen? Mein Vorschlag müßte, sollt' ich meinen, eine neue Revolution in der dramatischen Musik hervorbringen, wovon die Poesie die größte Ehre haben würde. Sie würde die Bühne dadurch unendlich bereichern,

indem

indem alle deutsche Instrumentalkomponisten dafür gewonnen werden würden, die sich mit allen andern messen können, und jetzt vielleicht alle dramatischen Komponisten übertreffen, und welche ohne Poesie nur zu einem wenig dauerhaften Ruhme gelangen können. Man glaube nicht, daß ein Musikus, der die Hälfte seines Lebens mit der Komposition von Instrumentalsachen zugebracht hat, sein bisheriges Kompositionssystem verändern und sich durch Worte einschränken lassen könne. Wer frey war, kann kein Sklave mehr werden; das Gegentheil ist eher möglich. Wenn solche Künstler nicht nach Worten komponiren dürfen, so hat man von ihnen die glänzendsten Tongemählde zu erwarten; verlangt man aber jenes von ihnen, so werden sie, was die Mahler Grotesken nennen, hervorbringen.

[Abgerechnet, daß unser Mozart überhaupt nicht viel höhere Kultur und geläuterten Geschmack genug hatte, um schlechte Verse für sein wahrhaft musikalisches Genie durchaus zu verschmähen und die Weihe guter Gedichte mit ganzer Seele zu empfinden, so ist zuverläßig gewiß, daß der Zwang der Poesie überhaupt sein reiches üppiges Genie genirt habe, und daß aus dem Widerstreben seines Hanges zu freien genialen Ausflügen mit den Fesseln der Gedichte sich die Anomalie in seinen dramatischen Kompositionen und das oft sehr mittelmäßige Verhältniß einer schön und reich konzertirenden Musik, mit dem Sinn und Bau der Verse, sich größtentheils sehr gut erklären lassen. Die Oper Figaro z. B., insonderheit das unaussprechlich reiche und herrliche Finale des zweiten Akts, muß man größtentheils aus dem Gesichtspunkt der Koncertmusik betrachten, wenn man es mit dem Sinne derselben recht reimen will.]

Aufgabe für den Dichter.

Wenn der Dichter seinen Plan entworfen hat, so muß er bloß solche Stellen, die ihm zur Deklamation geeignet scheinen, versifiziren und sie recitativisch einrichten. Fühlt er, daß ein Gegenstand ihn in höhere Begeisterung versetzt und einen gemessenen Gesang fordert, so muß er in Prosa schreiben. Ists ein Vater z. B., der von seiner Tochter das Opfer ihrer Liebe verlangt, so läßt er ihn ungefähr so sprechen: „Grausame Tochter! Du willst also meinen Tod! „Wie? den zärtlichsten Freund, der deinem Vater das „Leben rettete, dem ich dein Herz versprach, als die ein„zige Belohnung, die seines Verdienstes um mich würdig ist, „den schlägst du aus? Du willst mir also nicht gehorchen? „Grausame Tochter, du forderst meinen Tod!" — Duetts, Terzetts, Quartetts und Chöre müssen ebenfalls prosaisch seyn. Und wenn man denn so etwas entworfen hat, so schicke man es nur Haydn. Bey jeder Piece wird er begeistert werden; er wird seiner Empfindung im Allgemeinen folgen, nur müßte er nicht aus dem Genre herausgehen und auf den Umfang der Stimme sehen, für welche dieselbe bestimmt ist. Er dürfte darum gar nicht glauben, daß die Worte ein Stück, das er selber für mittelmäßig hielte, schon durchbringen würden. Nein, im Gegentheil; jeder Theil einer solchen Sinfonie müßte so beschaffen seyn, daß ihm in Absicht des Effekts, der Einheit, der Lebhaftigkeit und Neuheit der Ideen nichts zu wünschen übrig bliebe. Dadurch, daß man ihn völlig fessellos macht, würde ihm das Gesetz aufgelegt, etwas recht Gutes zu machen. Grade dieser Ungebundenheit wegen müßte der Kompositeur viel mehr

Voll=

Vollkommenes liefern, als wenn er nach Worten arbeitet, die tausend Schwierigkeiten in den Weg legen.

[Dies heißt also so viel: der Komponist soll eine Oper in Sinfonien, Quartetts, Sextetts ꝛc. zuvor phantasiren, und nach Maßgabe der Angaben des Dichters die Situationen der Handlung fortführen, auf selbigen ruhen wo es nöthig ist, schildern, mahlen, und Empfindungen und Gedanken durch seine Kunst in allgemeinen Umrissen, welchen man hinterher Individualität geben kann, vorzeichnen ꝛc. worauf denn der Dichter mit einem förmlichen Texte hinzuträte. Die Idee ist sinnreich, aber auch auszuführen? Worte können unmöglich den allemal unbestimmten und weit ausgreifenden Figuren und Sätzen nachkommen, und es dürfte wohl weniger Dichter Sache seyn, die Gedanken und Zeichnungen des Musikers sich allemal zur vollkommensten Deutlichkeit erheben zu können. Es ist an sich unmöglich, daß die Wortsprache sich der Musiksprache und den unendlichen Verbindungen der Töne fügen könne. Und wie lange würde ein solches Stück von Tongemählden dauern, die doch die gehörige Ausführlichkeit haben müßten, um verständlich zu werden! Zur musikalisch-dramatischen Handlung und zum Ausdruck der vielfachen, wechselseitig sich durchkreuzenden Empfindungen, die entweder aus derselben entspringen oder der Handlung theilweise zum Grunde liegen und sie also motiviren helfen, gehört doch wohl die größtmöglichste Bestimmtheit. Diese kann doch aber nur durch Gesang entstehen, den Worte veranlassen, und welchen die Instrumentalmusik unterstützt. Wenn nun die sich frey selber überlassene Instrumentalmusik vorangehen und also das Verhältniß umgekehrt werden soll, wo soll da die Bestimmtheit herkommen und wie soll der Komponist es anfangen, Arien, akkompagnirte Recitative, Duetts, Terzetts u. s. w. zu setzen, ohne regulirte Textesworte? Das wäre eben so viel, als wenn man Jemanden,

der

der reiten wollte, statt ihm ein Pferd vorzuführen, den Begriff von Pferden oder aber eine Zeichnung davon unter den Sattel legen wollte. Also wenn auch im Kleinen die Idee als sinnreiches Spiel ausführbar seyn sollte, wie wäre es im Großen, zumal bey einem so zusammengesetzten Ganzen, als eine Oper ist, möglich? Doch wir wollen unsers Verfassers Ideengang weiter verfolgen.]

Aufgabe für den Komponisten.

Wenn der Komponist seine Partitur so weit fertig und Linien weiß gelassen hat, um eine oder mehrere Gesangstimmen hineinzutragen, muß er sein Werk mit vollem Orchester ausführen lassen, und was nicht gefällt, muß wieder überarbeitet werden. Nach einer zweiten Probe muß dann der Dichter nach jeder Piece den Sinn der Worte herlesen, und gewiß werden die Zuhörer oft sich selber sagen: das hatte ich errathen; so fühlte ichs auch!

Alsdann wünschte ich, daß eine oder zwey Personen von Einsicht und Geschmack dabey wären, wenn Dichter und Komponist drüber her sind, der Musik Worte unterzulegen. Die Ursach leuchtet von selber ein. Letzterer muß aber nicht verlangen, daß auf jede Note eine Sylbe falle; ihm muß nur daran liegen, daß der Gesang im Ganzen beibehalten werde. Uebrigens werden alle Partien seiner Instrumentalmusik wechselsweise den Stoff zur Bildung der Gesangstimmen hergeben müssen. Findet der Dichter einen glücklichen Vers, so muß der Musikus ihn selbst mit einiger Aufopferung seiner Melodie placiren. Er mag nun arbeiten und dem Dichter zu Gefallen mehr oder weniger aufopfern, seine Musik wird nicht wesentlich verlieren können, denn sie ist an

sich

sich schon vortrefflich und das Ensemble der Partitur wird darum nicht wesentlich gestört werden dürfen. Er kann sogar seinen Gesang, bevor er mit dem Dichter arbeitet, entwerfen. Wenn er nur einfach und von schöner Melodie ist, so werden der Poesie tausend Hülfsmittel zu Gebote stehen, seine Accente auszudrücken. Auf solche Weise wird jedes Musikstück eine eigene Farbe (eigenthümlichen Charakter) haben, und doch wird alles zur Einheit auf das vollkommenste zusammenstimmen.

Die abgestumpften Sätze unsrer dramatischen Musik geben nun zwar auch zur Mannigfaltigkeit Gelegenheit; denn da der Dichter nichts besonders für den eigentlichen strengen Gesang ausgehoben und Verse in Strophen gezwängt hat, so ergreift der Komponist beliebig zwey oder drey Verse, die ihm Stoff dazu geben; aber bald wird er aufgehalten und genöthiget, wieder in den Ton des erzählenden Recitativs zu fallen, weil der Text es so mit sich bringt. Diese Manier ist nicht die beste. Durch selbige werden zwar unnöthige Dehnungen vermieden, aber wie gern möchte man öfters eine so abgebrochene Arie, wenn sie einen glücklichen Gesang hat, noch länger fortgeführt hören!

Ich will nichts von der Mühe sagen, die der Dichter haben möchte, seine Worte einer solchen Musik anzupassen. Ohne diese kann es nicht abgehen. Aber, bloß von der Poetik an sich gesprochen, was verlieren wir denn Großes an dem Style? Einige Arien oder Duos, die vielleicht mit weniger Eleganz geschrieben seyn werden. Denn was die

Trios, Quatuors, Chöre ꝛc. betrifft, so besteht der Text davon doch meistentheils in nichts weiter, als in leeren Reihen von Worten, die nicht die Mühe lohnen, welche der Komponist sich um sie geben muß. Sonach lasse man also den Komponisten sein Tongemählde nach Maßgabe der Situation selbst machen; solche gemeine nichtsbedeutende Texte, als wir sie gewöhnlich haben, die sich unter die Noten bringen lassen, werden sich leicht genug finden lassen.

Eine solche Arbeit ist wohl eines Versuches werth, und sollte sie auch nicht gelingen; aber sie wird es gewiß, mehr als man sich einbildet. Ich für meine Person werde den Versuch damit nicht machen, und ich rathe überhaupt nicht, daß irgend ein Vokalkomponist sich damit befasse. Diese müssen, wenn sie es mir an Ehrlichkeit gleich thun wollen, mit mir gestehen, daß eine Sinfonie ihnen öfters mehr Mühe kostet, als die schwerste Scene. Ich wollte nur Instrumentalkomponisten einen Weg zeigen, es uns gleich zu thun und uns vielleicht in der dramatischen Kunst zu übertreffen.

[Gretry beklagt sich in einer Note, daß seit der ersten Erscheinung des ersten Theils von diesem Werke, sich Komponisten gefunden, die ihn mißverstanden und ganz nach dem Buchstaben Sinfonien à la Haydn gemacht haben, worin die Hauptstimme weniger obligat als die zweite gewesen sey. — Der Leser mag nun über den ganzen Vorschlag selber urtheilen. Es wird wohl vermuthlich beim Alten bleiben. Und ohnerachtet es da noch sehr viel zu verbessern giebt, so wird die Methode, wie alle ehrliche Leute bisher Opern komponirten, dennoch wohl lange noch nach jenem Gretryschen Einfalle die vernünftigste bleiben.]

Wie bringt der Komponist Mittelmäßiges und Gutes hervor?

Wenn man, um das, wovon unser Gefühl so eben durchdrungen ist, auszudrücken, nur alte Ideen in sich selber antrifft, die man vorräthig liegen hat, wenn man gewahr wird, daß man sich ihrer nur aus Mangel besserer und neuerer Ideen, die inniger mit dem jetzigen Gegenstande korrespondiren würden, bedient, so wird man allemal nur etwas Mittelmäßiges hervorbringen. Aber wenn plötzlich und unvermuthet, wie einst Minerva aus Jupiters Haupte entsprang, eine Idee sich in unsrer Phantasie von selber zum Leben weckt, und wenn, ohne daß man etwas abthun oder erweitern, noch sonst eine Modifikation damit vornehmen darf, fühlt, daß der Gegenstand dadurch in aller Klarheit hervorgeht, alsdann sagt uns ein Gefühl der Zufriedenheit mit uns selbst, daß wir es nicht besser, als so, machen können. Diese inwendige Stimme muß uns für Inspiration gelten, gegen die wir uns nicht auflehnen müssen. Denn bey allem Widerstreben läßt sie sich doch auch endlich zurückdrängen, und dann geschieht es allemal zum Nachtheil unsers Werks.

[Der Verf. hätte noch weiter gehen und behaupten können, daß ein jeder wahrer Künstler die Ueberzeugung haben müsse, daß nicht allein er selbst, sondern Niemand anders ein Werk, über dem er mit seinem ganzen Geiste und Fleiße geruht hat, besser machen könne, als es nun da steht. Uebrigens erklärt diese Unsicherheit, mit welcher man durch übertriebne ängstliche Feile den Moment und mit ihm das Gefühl der Inspiration verloren gehen läßt, den Umstand sehr gut, warum öfters die glücklichsten ersten

Ideen verwischt werden und diese einer nüchternen Korrektheit der Form Platz machen müssen. Es giebt überall, und also auch bey den Werken der Kunst, ein Aufhören zu rechter Zeit.]

Aehnlichkeit und Nachahmung fremder Musik.

Wenn man viel arbeitet, so muß man es sich zur Pflicht machen, sich wohl zu erinnern, ob das, was sich unsrer Seele dargeboten hat, schon in andern Werken vorgekommen ist. Ein dritter weiß das gewöhnlich besser und sein Urtheil kann uns dabey von großem Nutzen seyn.

In einem Werke der ächten Begeisterung habe ich niemals wahre Aehnlichkeit mit einem andern antreffen können. Wenn der Autor von ächtem Naturgefühl beseelt gewesen ist, so ist an keine Aehnlichkeiten zu denken, und man kann das, was so scheint, nicht dafür halten. Uebrigens, wenn ein gutes Werk fertig ist, so gehört nur wenig dazu, einige Noten, die an zu bekannte Dinge erinnern könnten, zu verändern und auszustreichen. Insonderheit muß man sich hüten, etwas zu machen, wovon manches Einzelne eine zu genaue Aehnlichkeit aus berühmten Werken hat, obgleich sich diese unsrer Phantasie zu allererst darzubieten pflegen, theils weil sie zu bekannt sind, theils aber auch, weil alles darin so sehr an seiner Stelle ist, daß es unmöglich ist, sie besser anzuwenden, wie denn dies schon ihr Ruf beweiset. Wohl aber trifft man oft in schwachen oder verunglückten Produkten einen guten Keim an, den man erlaubter, ja rühmlicher Weise unter seiner Feder fruchtbar machen kann.

Ein Nichts kann zu Aehnlichkeiten führen, aber mit Aufmerksamkeit und Muth kann man sich von ihnen losmachen. Findet ihr dieselbe Situation wieder, denselben poetischen Ausdruck, beinahe denselben Vers, den ihr oder ein anderer bereits in Musik gesetzt hat, so seyd ihr in Gefahr in Reminiscenzen zu verfallen. Was soll man in dem Falle thun? Aufhören? Nein; aber wenn die Stelle fertig ist, die Deklamation eures Vorbildes und eure eigene mit einander genau vergleichen und zusehen, welche die richtigere ist. Wenn sie beide vollkommen übereinstimmen und gleich gut sind, so ist es billig, daß man einem bereits vorhandenen Muster weiche. Aber sehr selten, daß sich nicht irgend eine noch so unmerkliche Verschiedenheit zwischen zwey theatralischen Personen finden sollte, und sobald ihr nur diesen Unterschied heraus habt, so seyd ihr geborgen.

[So gewiß es ist, daß fremde bekannte Gedanken einem Werke Nachtheil bringen, so gewiß ist es doch auch, daß man öfters in Forderungen an Komponisten zu weit geht und ihnen Unrecht thut. Wie bald ist man mit dem Urtheile fertig, diese und jene Stelle ist da und dorther gestohlen! und doch kann der Komponist daran sehr unschuldig seyn. Warum sollen sich, da unsere Art des musikalischen Ausdrucks auf so vieler, ja nothwendiger Gleichförmigkeit beruht, da Gedanken gleicher Art, Phrasen und melodische Figuren, auf gleiche Veranlassungen, eben so gut als Gedanken und Konstruktionen der Rede, wiederkehren müssen, und da es endlich — was sehr wesentlich ist — im Grunde eigentlich nur einen einzigen wahren Ausdruck einer gewissen Empfindung und ihrer Schattirung geben kann, zumal wenn gleiche Worte, gleiche Verse ihn herbeirufen, — ich sage, warum soll sich in der Seele verschiedener Komponisten, die dasselbe Sujet bearbeiten, nicht derselbe Gedanke,

dieselbe Tonart, derselbe Modus, Rhythmus, dieselbe Melodie und Modulation, ja dieselbe Tonfigur sich repräsentiren? Dies muß um so mehr und häufiger der Fall seyn, auf je gleicherer Stufe der Vollkommenheit zwey Komponisten mit einander stehen. Wenn ihr Genie, ihre Phantasie gleich ist (so weit das überhaupt möglich ist), wenn sie gleich scharf und richtig über ihre Textesworte und den ganzen Inhalt ihres Sujets nachdenken, so muß sich ein solches Zusammentreffen bisweilen gar nicht vermeiden lassen, und, das Individuelle und Zufällige der Verbindung und dergl. abgerechnet, müssen Aehnlichkeiten entstehen, die man leicht geneigt wird, für Kopie, für Plagiat zu halten, und die es doch nicht sind. Nur bey schlechten oder solchen Komponisten, die einen ganz differenten musikalischen, vielleicht überhaupt moralischen und physischen Charakter haben, kann die Differenz der Behandlungsart von einerley Sujet groß seyn.

Es soll hiermit nicht der Gemeinheit das Wort geredet werden; der Künstler von Genie faßt immer noch besondere Merkmale auf, die einem andern entgehen können. Wie viele schön gemahlte Christusköpfe, Madonnen und dergl. hat man nicht, wovon jede doch etwas Eigenthümliches hat. Allein nur der Ungerechtigkeit und Lieblosigkeit wegen mag es gesagt seyn, mit welcher öfters Stellen aus Kunstwerken das Urtheil gesprochen wird; auch mag es dem vornehmen Ekelthun begegnen, mit welchem man lieber unnatürliche Bisarrerien haben, als sich in einfachen Naturmelodien gefallen will. Gerade diese Sucht des immer Neu- und Frappantseynwollens, die jetzt so sehr überhand nimmt, bringt so disparate Sachen hervor, daß man über die traurigste Unnatur und Ziererey seufzen und über barokke Züge, plumpe Modulationen, wovon unsre neuern Werke über und über voll sind, vor Verzweiflung davon laufen möchte.

Die Regel, die Gretry giebt, sich vor Reminiscenzen, wenn man viel Musik gehört und gelesen hat, in Acht zu

nehmen, ist gut und sehr zu beherzigen; allein oft werden welche dafür gehalten, die es nicht sind. Ich sahe in einer Opernpartitur eines sehr talentvollen Komponisten, der wohl eigene Ideen hat, einen erhabenen Chorsatz, der, bey ähnlichem Sinne des zum Grunde liegenden Textes, fast ganz aus einem der mittlern Chöre aus Schulzens Athalie, bis auf die Figuren der Begleitung, in Melodie, Modulation, figurirten Baß, kurz Note für Note abgeschrieben zu seyn schien, und ich nahm mir die Freiheit, den Komponisten auf diese Aehnlichkeit, die man ihm anrechnen würde, aufmerksam zu machen. Allein ich erhielt die vollständigste Ueberzeugung, daß er — der sich bisher weniger um dies Genre bekümmert und vorher im Reiche gelebt hatte, wo leider Werke aus dem nördlichen Deutschland wenig hinkommen, die Athalie schlechterdings gar nicht kannte. Wiewohl er sich mit der größten Unbefangenheit grade auf diese schöne expressive und gearbeitete Stelle etwas zu Gute that, so hatte er doch den Muth, dieselbe geradezu auszustreichen, und den ganzen Chor umzuarbeiten. — Und so mag es der Fälle nicht wenige geben. Dichter und Redner, von den Aeltesten bis auf die Neuesten, wie unendlich wiederholen sie uns dieselben Gedanken, Ausdrücke, Phrasen, und wir sagen nichts dazu, weil es unsern eigenen Verstand und Geschmack kompromittiren würde. Und gegen den Komponisten, der zumal eine so beschränkte Sprache hat, wollen wir allein eine Anforderung durchsetzen, die das Gepräge der Unbilligkeit an sich trägt? — Hoffentlich aber, denke ich, wird dies cum grano salis verstanden werden.]

Wiederholung seiner selbst.

Ein Komponist, der zu lange über seinem eigenen Werke liegt und gleichsam davon lebt, muß leicht in den Fehler

verfallen, sich selber zu wiederholen. Auch kann ihm der Eindruck, welchen ein vorzügliches Stück seiner Arbeit auf die Zuhörer besonders gemacht hat, zu sehr vorschweben und ihm Schaden bringen. Zeitlebens kann er, wenn er nicht sehr auf seiner Hut ist, in Reminiscenzen verfallen, die er am Ende selber gar nicht mehr wahrnimmt.

[Ein Fehler, der sehr häufig, selbst bey den geschätztesten Komponisten angetroffen wird. Manche bekommen gewisse eigenthümliche Gedanken und Wendungen so lieb und gewöhnen sich so daran, daß sie sie Zeitlebens in allerhand Zusammenhang wiederholen. Und das ist sehr unangenehm. Gewisse melodische Figuren, Modulationen und harmonische Fortschreitungen, unisone Gänge ꝛc. können einem Komponisten so zur Natur werden, daß der Zuhörer sie schon von weitem kommen hört. Bey ähnlichen Empfindungen und Veranlassungen stellen sich nur immer seine alten Gesangformen, seine gehegten und gepflegten alten Lieblinge dar, die er immer treuherzig wieder vorführt, wodurch aber selbst treffliche Sachen an sich am Ende sehr zum Ekel werden können. Daß dergleichen Tautologien nicht das ausmachen, was man musikalischen Charakter nennt, ergiebt sich von selbst. Eines Theils bezeichnen sie eine gewisse Geistesarmuth; andern Theils aber rühren sie auch davon her, daß ein Komponist bey seinen ersten Arbeiten in der Wahl der Gedanken nicht vorsichtig genug war, und zu sehr bey einerley Sätzen, die ihm geläufig wurden, stehen geblieben ist, so daß sie seinem Geiste Lieblingsformen wurden, worin seine Gedanken sich unmerklich hineindrücken. Es geht ihm da, bey einigem merklichen Grade von Eitelkeit, wie weiland dem Narcissus, der sich bis zum Sterben in den Wiederschein seiner eigenen Figur verliebte. Aber oft ist auch Vielschreiberey daran Schuld, die mit steter Neuheit der Ideen, selbst bey einem noch so vielhaltigen

Genie,

Genie, nicht bestehen kann. Mancher Künstler, der sehr viel Werke schreibt, hat daher im Grunde nur ein Einziges gemacht, und ist auf immer fertig.]

Es ist sehr wesentlich nothwendig, ein musikalisches Regime einzuführen, um es mit dem musikalischen Genusse lange Zeit aushalten zu können. Wenig Musiker hören weniger Musik, als ich. Wenn ich alle Tage Oper oder Konzerte hörte und nicht vielmehr vielen Gelegenheiten, Musik zu hören, mit Vorsatz aus dem Wege gienge, so würde mich oft Ekel übernommen haben, den ich so gar nicht kenne. Alles in der Natur hat seine Grenzen. Des Morgens gehe ich darum gern an mein Pianoforte, weil ich mehrere Stunden lang nichts gehört habe. Ein Liebhaber mag seine Zeit damit ausfüllen; aber wer etwas aus sich selbst hervorbringen und nicht in Andern leben will, muß das nicht thun.

Liebe zu eigenen Produkten.

Man hat mich öfters gefragt, welchem von meinen Werken ich den Vorzug gebe, und diese Frage hat mich immer in Verlegenheit gesetzt. Ich lasse keines aus meinen Händen, ohne damit zufrieden zu seyn, ohne alles daran gewandt zu haben, was ich vermochte, ohne jedoch zu gleicher Zeit überzeugt zu seyn, daß es wohl möglich wäre, es noch besser zu machen. Aber was ich hinzufügen wollte, würde nicht mehr sich mit dem vertragen, wie es nun einmal ist. Ein Wink für Künstler, daß es bey allen Arbeiten ein Aufhören giebt.

Ein Werk, das wenig Mühe kostet und sich fast von selber macht, ist als ein verzärteltes Kind zu betrachten, das mehr das Werk eines glücklichen begeisterten Moments, als von uns selber ist. Man hat solch ein Kind lieb, man lächelt ihm zu und mag sich kaum für den Vater desselben halten. Nur ein Werk, das alle Anstrengung unserer Phantasie erfordert hat, kann man für eine wahre Frucht seiner Arbeit halten. Nie sieht man es wieder an, ohne zugleich an alle die Mühe zu denken, die es uns gekostet hat; man nimmt sich seiner mit der größten Lebhaftigkeit an, weil es uns ganz nahe angehört. Wenn ein Werk erster Art uns schmeichelt, so rührt uns das andere. Eine Mutter von mehrern Kindern würde am besten die besondern Empfindungen erklären können, die man beim Anblick seiner Produkte hat.

Fleiß.

Wenn man seine Entwürfe zuerst hingeschrieben hat, so ist man noch weit von dem Zweck entfernt, den man sich vorgesetzt hatte. Soll man aber seine Entwürfe darum sofort wegwerfen? Nein, nicht immer. Man versuche nur seine ersten Materialien in jedem Betracht wieder umzuwerfen, was voran war ans Ende zu bringen, endlich hilft einem der Zufall oder ein verborgenes Gefühl, das in uns wirkt, ehe wir es uns versehen, und das nach den Gesetzen der Natur die heterogensten Theile gehörig zusammenordnet. Unstreitig lag schon alles im ersten Entwurfe, aber durch eine neue Kombination der Ideen gelangen wir zu Formen, zu Nüanzen, zu Gegensätzen und zu einer so zweckmäßigen

Ver=

Verbindung und Stufenfolge unserer Ideen, daß uns oft nichts zu wünschen übrig bleibt.

Der wird also der geschickteste Künstler seyn, welcher am besten die Verirrungen seiner Einbildungskraft ins rechte Geleise zu bringen und seinem Werke das treuste Gepräge der Natürlichkeit und Wahrheit zu geben weiß. Das ist aber sehr oft nur die Frucht einer sehr mühsamen Arbeit.

[Davon wollen aber unsere Kraftmänner selten etwas wissen. Sie verschmähen das langweilige, mühsame Studiren und — lassen sich gehen. Aber ohne wahren, zweckmäßigen Fleiß — denn es giebt auch einen pedantischen, der leeres Stroh drischt — ward Niemand noch zum Künstler; und Werken, die sich leicht und faßlich anhören lassen, und wovon jeder glaubt, daß er sie wohl eben auch so machen könnte, sieht man nicht die Mühe und Arbeit, die Nachtwachen an, welche sie bisweilen selbst den genievollsten, routinirtesten Künstler gekostet haben. Wenigstens muß jemand schon viel mit Mühe versucht, verglichen, nachgedacht, ausgestrichen haben, bis es ihm gelingt, mit freien Federzügen leicht und natürlich zu schreiben. Der Anfänger Sache ist dies wenigstens nicht; diese gefallen sich gewöhnlich im Schwulst, im Gelehrtthun und — im Schnellarbeiten.]

Sonach laßt uns Zutrauen zu unserm Talente haben, aber bey allem, was wir produziren, vorsichtig seyn; denn fast immer sind es nur Dinge, die wir nachher zu berichtigen haben. Unsre Ideenschöpfungen sind das Werk eines freien Ausflugs unsers Genies, aber die Vollendung derselben ist nur das Produkt überwundener Schwierigkeiten.

Genie.

Ohne Genie, ohne Originalität der Ideen ist und bleibt die regelmäßigste, fleißigste Komposition weiter nichts, als eine mehr oder weniger schätzbare Kopie. Wenn man dem Faden der Gedanken nachgeht, nach welchem ein kaltgrübelnder Mensch gearbeitet hat, so wird man immer finden, daß das kräftige, feurige Genie ihm überall zum Vorbilde hat dienen müssen, dem ers nachzuthun sucht. Menschen von halbem Talent kommen dann her und setzen seinen Ideen noch Etwas von dem Ihrigen hinzu, geben ihnen einen gewissen schulmäßigen Umriß, oder aber bringen sie gar am unrechten Orte an. Wenn man einem solchen Ideengespinste nachgeht, so sieht man, daß Herr A. von Herrn B. hat, was dieser wieder von Herrn C. borgte.

Wenn man daher an einem jungen Talente Originalität findet, so muß man es aus allen Kräften ermuntern und ihm den Weg bahnen, der es an das helle Licht führt. Er ist eine junge köstliche Pflanze, die man mit Sorgfalt pflegen muß. Ein solcher junger Mensch ist zwar noch sehr weit von dem innern Heiligthume der Kunst entfernt, aber in ihm ist eine Quelle, aus welcher dereinst unsre reinsten Freuden hervorströmen werden.

Würdigung der Werke des Fleißes und des Genies.

Nichts kommt dem Vergnügen bey, was ein gutes Werk gewährt, das mit jedem Tage immer mehr Anhänger und Namen erhält. Ist es aber bloß ein sehr studirtes musikali-

kalisches Werk, woran das Genie wenig oder gar keinen Theil hat, so wird es seinem Verfasser nie so viel Ruhm bringen, als ein gelehrtes literarisches Werk, weil die Hauptbedingung, welche es zu einem Kunstwerke macht, nicht erfüllt ist. Indeß kann ein solches übrigens schätzbares Werk jungen Leuten zum Muster dienen. Man kann zu ihnen sagen: Laßt es nicht genug seyn, daß eure Werke neue und hervorstechende Ideen haben, sondern bringt auch eben so viel Regelmäßigkeit und Korrektheit hinein, als jenes Werk da hat! Ist es aber ein Produkt des Genies, worin der magische Reiz der Melodie von vernünftigen Kunstgesetzen unterstützt wird (und mit auf denselben beruhet), so wird der Ruf davon sich immer weiter verbreiten. Mit jedem Schritte, den der Autor thut, werden Volksgesänge ihm den Erfolg seines Werkes verkündigen; liebende Herzen werden sich mit seinen Accenten nähren, und, ohne ihn genauer zu kennen, wird man ihm bey jedem Zusammentreffen durch einen empfindungsvollen dankbaren Blick lohnen. — Aber wer nur Kopien zu Tage fördert, die immer unter dem Original bleiben müssen; wer die Republik der Künste mit seinen Trivialitäten überschwemmt; wer Ideen anderer auffaßt, um sie zu durchwässern, und, was er anrührt, verdirbt: solch ein Künstler oder vielmehr Dekompositeur, solch ein erbärmlicher Herausgeber hat nur Halbgenuß, dem jedes verdiente Lob, das er klassischen Werken reichlich ertheilen sieht, und harte Wahrheiten Gift sind, die er öfters verstohlner Weise von wahren Künstlern hören muß.

Wie der sorgfältige Komponist zu Werke gehet.

Wie ist es möglich, wird man sagen, an alle Details zu denken, ohne eine frostige Musik zu machen?

Wer sagt dir aber, unwissender Censor, daß der Künstler sich damit ein eigenes Geschäft macht und darauf studirt? Er ist innig durchdrungen von seinem Gegenstande, den er darstellen will; seine Seele ist gleichsam umringt von allen den Hülfsmitteln, deren er zu seinem Zwecke bedarf. Eines davon wählt er aus, ein anderes verwirft er. Weiterhin wird er gewahr, daß das, was er wählte, doch nicht zur Sache taugt, und er sucht jenes bey Seite Gesetzte wieder hervor. Sein ganzes Wesen ist auf Einen Punkt zusammengedrängt. Kaum ist er seines Urtheils so mächtig, um zu wissen, was er thut. Sein Beurtheilungsvermögen ist nur ein schwaches Licht, jenem gleich, das man im Hintergrunde einer halbdunkeln Perspektive wahrnimmt; und nur erst, wenn er alle seine Kunsthülfsmittel zum Behuf seines Gegenstandes genau erwogen und verglichen hat, bringt er es zu der sichern Ueberzeugung, die durch nichts mehr angefochten werden kann, daß er alle gehörige Mittel mit einander in die beste Einigung gebracht habe. Mit Verachtung wirft er dann einen Blick auf die schönsten Stellen, die er jetzt muthig verwirft, indem er an das Non erat hic locus des Horaz denkt. Ihr werdet schon einmal wieder kommen, sagt er zu ihnen, aber aus der Hand der Natur und Wahrheit werde ich euch alsdann erhalten! — Glaube man indessen nicht, daß diese Operation viel Zeit erfordere; mit einer außerordentlichen Schnelligkeit gehn Gefühl, Geist

und

und Genie zu Werke. Es ist Sache des Augenblicks, in welchem alles angeschaut und verglichen wird, und daure er auch mehrere Stunden, so ist das für den Künstler doch nichts mehr, als ein Augenblick.

Und nun, nachdem Du dies gehört hast, laufe zu deinen Zirkeln und setze noch die Früchte des Genies herab! Kritisire eine schattigte Stelle, eine Nachläßigkeit, wovon der Grund Dir nicht einleuchtet. Thue das mit so zuversichtlichem Tone, mit so richterlicher Miene, als Dein klopfendes Herz, das Dich innerlich Lügen straft, es nur immer zuläßt. Lästere keck und unverschämt Künstler, die Du nicht umhin kannst Dir heimlich zum Muster zu nehmen! Aber bist Du wieder zu Hause, dann nimm eine Feder, dann blicke zaghaft auf das weiße Papier, das bald mit Probestücken Deines Unverstandes besudelt seyn wird! — Warum stehst Du an? Mache fort und bringe etwas zu Wege, wovon man sagen könne, daß es etwas sey! — Elender, schmähsüchtiger Mensch, der Du es so leicht findest, andern Leuten ihre Verdienste zu entziehen, zuletzt übermannt Dich der Verdruß und Du schmählst Dein Weib, Deinen Bedienten, als wenn sie für Deine Nullität könnten!

[So gerecht die Forderung an Werke des Genie's ist, über vermeidliche Unvollkommenheiten erhaben zu seyn, um so mehr, da das Genie eher kann, was es will, so beurtheilt man es doch oft aus einem zu einseitigen Gesichtspunkt der Schule, rechnet ihm Nachläßigkeiten gar zu hoch an, oder hält Dinge für Mängel der Unwissenheit und Flüchtigkeit, die es oft weit weniger, vielmehr Absichtliche Abweichungen von der Regel sind. Dies ist mit Gluck

zuwei-

zuweilen der Fall, wiewohl man ihn nicht immer von wirklichen, tadelnswürdigen Fehlern freysprechen kann. Aber das Genie, das im Feuer der Begeisterung in große Massen von Ideen eingreift, übersieht sie oft am allerersten, weil es zu viel sieht, um Alles zu sehen. Zu einem großen Ziele schreitet der Künstler gern mit großen Schritten, und da überspringt er denn nicht selten kleine Brücken, welche die menschliche Vorsicht von einem Ort zum andern zog, und läßt das Lehrbuch, so er unter dem Arme trägt, fallen wohin es will. Das Buch ist gut, die Brücken sind auch gut. Aber daraus folgt nicht, daß ein höheres Kunstgenie nicht bisweilen nach seiner höhern Eingebung handeln und thun dürfe, als wenn gar keine grammatische Tabellen für es vorhanden wären. Dem großen Menschen bleibt das erlaubt, seinen Weg allein zu gehen, weil er Kraft genug in sich fühlt, einen Sprung über die Regel hinaus zu wagen, und es, im entscheidenden Kollisionsfalle, mit der sich entgegenstemmenden Grammatik auszuhalten.]

Pedanterey.

Die Pedanterey wird es in Künsten nie zu Ehren bringen. Der Pedant kann weder Original, noch ein Mensch von Geschmack seyn. Der falsche Geschmack in der Musik besteht aber mehrentheils in dem Ueberflüssigen, im Mißbrauch der Modulationen. Nichts ist für ein empfindliches Ohr peinlicher, als nie dahin zu gelangen, wohin man uns zu führen scheint.

[Dies sollten insonderheit manche deutsche Komponisten, ein Wranitzky, Pl. Grz. Hstr. u. s. w. die, ohne gerade Pedanten zu seyn, doch unaufhörlich das Ohr in dies Labyrinth von überflüssigen Modulationen führen, und es immerdar zu necken und zu täuschen suchen, lesen und beherzigen.]

Gewisse

Gewisse Komponisten scheinen Wege einschlagen zu wollen, die sie doch wieder recht absichtlich zu vermeiden sich zur Pflicht machen.

Es ist lustig mit anzusehen, wie der Pedant die Nase rümpft, wenn ein kleines einfaches Lied vom Publikum mit Beifall aufgenommen wird, während es einen Augenblick darauf einen Chor ganz gleichgültig aufnimmt, der von Künsteleyen der Harmonie strotzt. Unterdeß habe ich noch niemals gesehen, daß dasselbe Publikum sich wegen des wahren Werthes eines gut ausgeführten Produktes getäuscht gehabt hat; vielmehr habe ich erfahren, daß Uebermaß und absoluter Mangel gleichen Eindruck auf dasselbe machen. Man wird doch nicht glauben wollen, daß es durch übertriebene Anstrengungen zum Beifall werde gezwungen werden können? Nein, nur Wahrheit allein kann dies bewirken.

[Bewahre! Man sehe nur den Effekt bey den lärmenden Schlüssen der Arien, wenn der Sänger abgeht, und sey Zeuge von dem rauschenden Beifall, der der Unnatur zugetheilt wird. Je bunter, je rauschender, desto schöner. — Uebrigens aber ließe sich dies Thema von Pedanterey am erbaulichsten mit Bezug auf deutsche Komponisten ausführen; denn wir liefern unstreitig den reichsten Stoff dazu. Was haben wir nicht immer für Kunstpedanten gehabt, und was gab es insonderheit ehemals in Berlin für welche! In den mittleren Regierungsjahren Friedrichs war ihre glorreichste Epoche, wie an einem andern Orte (in der Allg. Mus. Zeitung in dem Aufsatze des gegenw. Herausgebers: Zur Rechtfertigung Marpurgs und zur Erinnerung an seine Verdienste) des Mehreren berührt worden ist. Und wie viel Pedanterie ist in so vielen unserer Lehrbücher! — Unterdeß muß man sich wohl hüten, Gründlichkeit, in welcher wir es ohne Zweifel allen

andern Nationen zuvor thun, und Regelmäßigkeit im harmonischen Satze mit Pedanterey für gleichbedeutende Ausdrücke zu halten. Dieser Irrwahn ist Niemanden schädlicher, als einem angehenden Künstler. — Es giebt auch eine Art von eleganten Kunstgedanken, und das sind solche, die mit kleinlichem Sinne nur auf ihr Genie, ihre Methode und Manier halten und jeden andern Gang des Genies verächtlich finden. Diese sind bey weitem unerträglicher und schaden der Kunst mehr, als jene trockene regelrechte Puristen, welche bey aller Einseitigkeit des Gesichtspunkts dennoch, vermöge ihrer Gelehrsamkeit und ihres Lehrfleißes, derselben mehr Nutzen zuwenden, als der Undank ihnen zuzugestehen pflegt.

Soll man aber wohl zu der Klasse erzwungener, steifer Produkte auch die Arbeiten rechnen, welche ein Mann hervorbringt, der eine gründliche Kenntniß des Satzes besitzt, der über die Meisterwerke viel nachgedacht und sich die Art und Weise abstrahirt hat, wie Schattirungen, Gegensätze, Effekte, treffende geistvolle Züge und melodische und harmonische Wendungen zu entstehen pflegen; der Alles gelesen, Alles bey kalter Analyse erwogen, und das, was an guten Produkten den Reiz ausmacht, mehr beobachtet als empfunden, und es endlich durch Fleiß mehr, als durch Anstrengung der Phantasie dahin bringt, ein schätzbares Werk zu machen? Nein, will Gretry sagen; dies sind Achtungswerthe Menschen, die, wenn eins von beiden seyn soll, der Kunst mehr werth seyn müssen, als jene flüchtigen, ungründlichen und flachen Geniemänner, deren Eruptionen nur vorübergehende Erscheinungen sind, und die, statt zu belehren und reell zu vergnügen, nur täuschen und mißleiten.]

Produkte überspannten Talentes.

Noch einer Gattung von Talent muß ich erwähnen, welches gleich einem Meteor glänzt und verschwindet. Das erste Produkt behält Werth und Dauer, aber, wenn man es mit den folgenden Produkten desselben Künstlers vergleicht, so sieht man, daß es ihm nur einmal möglich war, so viel Kraft zusammen zu drängen, als zu einem guten Werke erfordert wurde. Wie verhält sichs mit dieser Sonderbarkeit?

Eine außerordentliche Begierde, sich eine gewisse Reputation zu verschaffen, ergreift manchmal Leute von mittelmäßigem Talent dermaßen, daß sie endlich von einem Fieber ergriffen werden, das ihnen Genie giebt; aber nur für einmal in ihrem Leben. In dieser Ueberspannung der Seelenkräfte bringen sie wohl gar ein Meisterstück hervor, aber nachher können sie nicht mehr über das ganz Gewöhnliche hinwegkommen. Dann ists kein Wunder, wenn das Publikum sagt, daß das erste Werk ihnen nicht angehört. — Sobald ein Talent uns nicht ganz und gar beschäftigt, so werden wir nur Produkte einer halben Begeisterung hervorbringen, und diese können nur schwach seyn. Wer für eine Gattung höhere ausschließende Kräfte erhalten hat, der wird bey jeder neuen Veranlassung, sein Talent in Bewegung zu setzen, ähnliche Werke zu Tage fördern; wer aber nur wenig Disposition dazu hat, der braucht dazu eine viel größere außerordentliche Anstrengung, und er muß jedesmal gleichsam von neuem wieder geboren werden.

Musikalische Gelahrtheit.

Der Mißbrauch des Wissens ist in keiner Kunst schädlicher, als in der Musik, zumal in der nachahmenden oder mahlenden (theatralischen insonderheit). Es ist damit, wie mit der Magie; man sucht damit groß zu thun und den Leuten Staub in die Augen zu streuen, wenn man seiner Resultate nicht gewiß ist. Wenn sich unsre Wissenschaft vom Studium der Natur entfernt, so kann man dreist behaupten, daß sie nicht rechter Art ist.

Ein Tonkünstler will sich unglücklicher Weise aus Büchern über die Musik Raths erholen, die von Kalkuls und Griechisch und Latein und Systemen strotzen, und er glaubt, daß er zur ewigen Unwissenheit verdammt seyn müsse, wenn er kaum den tausendsten Theil von alle dem, was er da lieset, behalten kann. Aber er tröste sich und werde Tonkünstler aus Gefühl, wenn er von der Natur dazu bestimmt ist. Tartini war einer der größten Tonkünstler Italiens, ehe er daran gedacht hatte, sein System der Harmonie zu schreiben. Rameau hat fast alle seine Opern bereits gemacht, ehe er die tiefsinnigsten Abhandlungen über die Musik und deren Grundprincip geschrieben hatte.

[Dies ist historisch unrichtig. Er war 1683 geboren und erst 1733 erschien die erste Oper Hyppolite et Aricie von ihm, also war er bereits 50 Jahr alt; bloß einige Klaviersachen hatte er kurz vorher herausgegeben. Wo andere Komponisten gewöhnlich fertig sind, da fieng er also erst an. Es ist von dem Alter außerordentlich merkwürdig, daß nach jener Oper noch 21 Theaterstücke, meistens große Opern nach der damaligen Art von ihm komponirt und aufgeführt wurden. Sein Traité de l'Harmonie kam 1722 und sein

Nou-

Nouveau syſtême théorique 1726 heraus, die übrigen theoretiſchen Werke hielten Schritt mit ſeinen praktiſchen Arbeiten. Alſo hat Rameau ſeine großen, harmoniſchen Kenntniſſe und ſeine tiefſinnigen Forſchungen nicht ſeinen praktiſchen Theaterarbeiten, ſondern ſeinen langjährigen Studien und Vorbereitungen zu jenen zu verdanken. Seine Entdeckungen haben übrigens gar keinen oder nur ſehr entfernten Zuſammenhang mit ſeinen Opernſachen.]

Rouſſeau würde wahrſcheinlich ſeinen Dictionnaire de Muſique nicht gemacht haben, wenn man nicht die Unverſchämtheit gehabt hätte, ihm die Muſik zum Devin de village ſtreitig zu machen. Ich ſelbſt, wenn ich anders mich neben jenen großen Männern nennen darf, habe über 40 Operetten geſchrieben, ehe ich es gewagt habe, über den Mißbrauch der Kunſtgelehrſamkeit meine Meinung zu ſagen, ohne ſie ſelbſt darum im geringſten herabſetzen zu wollen.

Was liegt uns heut zu Tage an den mehrerley Syſtemen über die Tetrachorde der Alten, da ohne Widerrede unſer harmoniſches Syſtem das beſſere iſt? „Deine Behauptung, wird man ſagen, iſt eben ſo ſchneidend, als das Faktum zweifelhaft ſcheint.“ Aber darauf werde ich antworten, daß, wenn die Griechen unſer vollſtändiges Syſtem der Harmonie gekannt hätten, ſie ihre Streitigkeiten über die Tetrachorde, die nur Theile davon ſind, eingeſtellt haben würden. Hätten ſie den Kontrapunkt gekannt, der, Rouſſeau mag ſagen was er will, die Baſis des mehrſtimmigen Satzes iſt, ſo würden ſie uns wohl etwas davon in ihren Schriften über die Muſik geſagt haben. Die Griechen müſſen, wie ich gern annehmen will, eine einfache Melodie, inſonderheit einen dem Gegenſtande wohl angepaßten Mo-

dus und Rhythmus gehabt haben, weil dadurch bewunderswürdige Wirkungen hervorgebracht worden seyn sollen.

[Zu dem, was man von der Musik der Griechen alles geschrieben und — gefaselt hat, gehört auch das Lob, das man ihrer Simplizität, nicht etwa ihrer unvollkommenen Tonleiter und des Mangels an Harmonie wegen, sondern darum ertheilt, weil jedes Instrument nur Einen Modum hatte, oder, wie wir jetzt sagen, in einem bestimmten Tone gestimmt war. Daraus erklärt es sich freilich, warum sie eine so große Menge von Instrumenten hatten, die aber in der Art sehr wenig von einander verschieden gewesen seyn können. Für die ernsthafte Gattung hatten sie, z. B. den dorischen, für die Fabel und dergl. den phrygischen Modus, und diese wurden nicht mit einander verwechselt. Das geschieht bey unsern guten Komponisten aber auch nicht; denn Niemand wird wohl C dur brauchen, wo er E moll nehmen sollte. Nicht allein weiß jedermann, daß es einen sehr wesentlichen Unterschied zwischen dem harten und weichen Modus, sondern auch in Absicht der Lage der sogenannten Tonart giebt, die durch jede Transposition an Charakter verliert. Jeder Klang sogar hat einen eigenen Charakter. Weil dies nun ist, so wäre es gut, wenn man, wie die mathematische Geographie Einen Meridian hat, so eben auch einen in der Natur festen, überall angenommenen Grundton hätte, der in der ganzen Welt zur Basis diente, wonach alle Stimmungen eingerichtet würden. Aller Geist und alle Wahrheit der Tonstücke müßte dadurch genau bestimmt werden können, das übrige, Zeitmaß, Vortrag ꝛc. dabey einbedungen.]

Aber warlich, aus den Gesängen, die auf uns gekommen sind, kann man auf diese Wirkungen keinen Schluß machen. Man sehe nur die Ode von Pindar und die Hymne an die Nemesis in Rousseau's Dictionnaire. Wenn das

Melo=

Melodie seyn soll, so ist die unsrige nichts als Galimathias.

[Dieser Meinung bin ich ebenfalls auch. Hr. Doct. Forkel ließ diese Stücke, der Rarität wegen, vor mehreren Jahren einmal in seinem Konzerte zu Göttingen aufführen, erst die alte griechische Melodie mit griechischem Texte im Unisonus, wie sie eigentlich damals gesungen wurde; dann zweistimmig, glaube ich, mit untergelegtem Basse und zuletzt vierstimmig. Aber ich muß gestehen, daß selbst keiner der dortigen gelehrten Alterthumsforscher, Trotz aller Andacht, daran Gefallen gefunden haben kann. Mir wenigstens war der Mettgesang der Mönche, und der ist denn doch wohl das Abscheulichste, was man hören kann, und selbst das Abrufen des Göttinger Nachtwächters, der damals gerade ein Virtuose in seiner Art war, ungleich lieber, als jene traurige antiquarische Rarität, die nicht von der Stelle wollte.]

Auch macht Rousseau weiter nichts daraus, sondern giebt sie bloß als Stücke aus dem Alterthum, und scheint zu glauben, daß wir nur den Schlüssel zu dieser Melodie, wodurch wir erst ihre Kraft verspüren würden, verloren haben. Warum sollen denn unsre Sinne und Empfindungen nicht mehr dieselben seyn? Ist der Mensch etwa anders geworden? Warum also den besondern Respekt für alte Musik? Hätten die Philosophen unsers Jahrhunderts eben so gewaltigen Respekt für die Hieroglyphen und die alten Ueberlieferungen in der Religion, der Philosophie, der Astronomie ꝛc. gehabt, so würden die Rousseau, die Voltaire die Welt nicht von tausend abergläubischen Vorurtheilen gereinigt haben.

Man sage so viel als man wolle, daß die Griechen in Viertelstönen gesungen haben, ich glaube, daß sie sie berech-

neten und nicht sangen; wenigstens ist das uns unmöglich, die wir keine Griechen sind. Unsre Katzen dafür sind darin bisweilen stark; aber diese Musik will Niemanden behagen. Bloß durch das Gefühl reiner Intonation werden wir den Viertelton gewahr, und dieses Gefühl ist denen angeboren, die ein richtiges Ohr haben. Aber ich kenne keinen Musikus, der hinter einander in Viertelstönen fortschreiten könnte. Unsre Musik ist nun einmal zu komplizirt, wie jeder zugeben muß; und nachdem man lange genug die Urheber unserer Systeme verherrlicht hat, wird es einmal Zeit, um so mehr diejenigen zu preisen, die sie auf ihren wahren Werth zurückführen.

Ich bin weit entfernt, der Unwissenheit das Wort reden zu wollen; sie taugt überall zu gar Nichts. Aber wenn es denn nun einmal der Zweck der schönen Künste ist, zu gefallen; wenn das ganze harmonische Problem beinahe völlig aufgelöset ist;

[Man sollte das glauben, da die Tonforscher seit dem Alexandrier Didymus und Ptolemäus, bis auf Zarlin, Rameau, Kirnberger u. a. Zeit genug gehabt haben sich darüber zu verständigen. Aber das neuere Voglerische System, so viel Auflösungen es auch über die uralten Geheimnisse der Harmonie verspricht und — zum Theil auch wirklich enthält, übrigens aber in Absicht der Methode am mehresten zu leisten scheint, als welche von einem selbstdenkenden, scharfsinnigen Kopfe zeigt, findet ebenfalls genug Widerspruch, und also dürften die harmonischen Forschungen wohl unerschöpflich bleiben.]

wenn es hinführo, ohne schädliche Ueberladung, durchaus unmöglich ist, noch etwas zur Harmonie hinzuzuthun; wenn man jetzt den Mißbrauch mit Akkorden so weit getrieben hat, daß aus der Musik fast ein unerträglicher Wirrwarr von Tönen geworden ist; wenn endlich jeder fühlt, daß es die höchste Zeit ist, zur edlen Simplizität zurück zu kehren: so frage ich, ob man jetzt nicht damit einhalten, dem Gefühle, das Uebertreibung darin wahrnimmt, Gehör geben und ein System aufgeben sollte, das auf Kosten unserer Empfindungen sich eingeführt hat? Je gelehrter wir heut zu Tage werden, desto weiter entfernen wir uns von der Wahrheit, und daher ist jetzt ein kleines originelles Lied mehr werth, als gelehrtes harmonisches Zeug. Der Autor eines solchen Liedes trägt etwas zum Vergnügen bey; aber wer uns nur etwas vorkalkulirt, der zieht uns in ein Labyrinth hinein, aus dem wir machen müssen herauszukommen. Es ist gar keine Frage, wer den Ausschlag giebt, ob der, welcher Vorschriften giebt, oder der, welcher sie in einem schönen Werke in Ausübung bringt. Nein, nein; die Harmonie ist nichts als ein schönes Problem, wovon der Gesang die Auflösung ist.

Licenzen.

Wie? werden meine Kritiker sagen, nur immer die Rede von Fehlern gegen den Ausdruck, und nie gegen die Harmonie? — Ich weiß, daß ich bisweilen dergleichen mache, aber — ich will sie nun einmal machen.

[Der Verfasser hat sie aber so oft und auffallend gemacht, daß man sie schwerlich immer für eine Wirkung des freien

Entschlusses halten wird; wenigstens ließe sich in dem Falle nimmermehr, weder vor dem Richterstuhl der musikalischen Grammatik, noch des Geschmacks durchkommen.]

Mit großem Rechte sagt man von einem Schriftsteller, dessen Phrasen sich unordentlich in einander verschlingen und der sich dabey ganz uneigentlicher Ausdrücke bedient, daß er keine natürliche Sprache spreche. Aber ganz anders ist es mit einem solchen, der sich ein Wort selber schafft, das nur allein seine Idee vollständig auszudrücken vermag. Kein gewöhnlicher, allgemein angenommener Ausdruck kann den ersetzen, den er sich frey gewählt hat.

Eben so ist es mit einem Akkorde oder einer ungewöhnlichen Verbindung von Tönen, die man sich zu einem gewissen Zwecke erlaubt. Das Gefühl muß darüber entscheiden, ob er an dem Orte, wo er angebracht ist, Wirkung thue, und die Theorie muß ihn darnach zur Regel erheben. Das Gefühl verwirft in tausend Fällen, was man ihm nach einer sehr gelehrten Verbindung als eine neue Erfindung aufdringen will; aber noch nie verlor die Regel dabey, wenn es die Wahrheit des Ausdrucks erforderte, daß der Kompositeur den gewöhnlichen Gang der Kombinationen überschritt. Eine Licenz ist also noch kein Fehler. Aber ein Lehrer muß seinem Schüler weislich verbieten, was er vielleicht kurz darauf selber begeht. Die Ursach davon begreift sich.

[„Manche Abweichung von der gemeinen Regel steht dem Genie wohl an. Es hat es als Mißgestalt nur zulassen müssen, weil es sich, ohne die Idee zu schwächen, nicht wohl wegschaffen ließ. Aber es ist so etwas keinesweges nachahmungswürdig, sondern bleibt immer an sich ein Fehler, den man wegzuschaffen suchen muß, für dergleichen aber

das

das Genie gleichsam privilegirt ist, da das Unnachahmliche seines Geistesschwunges durch ängstliche Behutsamkeit leiden würde."]

Kant's Critik der Urtheilskraft.

Immer und überall wird zwischen dem feurigen Kopf, der sich Kunstfreiheiten herausnimmt, und dem kalten Menschen, der ihn kritisirt, ein physisches Mißverhältniß seyn und sie werden sich nie verstehen. Es sind zwey Naturextreme, die umsonst sich einander zu nähern suchen.

Wenn man glauben wollte, daß die Grazie des Ausdrucks immer die strenge Korrektheit der Harmonie verträgt, so würde man sich sehr irren. Man sey nur vollkommen überzeugt, daß in schönen Künsten eine zu große Strenge die Grazien erschreckt und verscheucht. Die Italiener nehmen nicht alle Akkorde durchweg ganz streng und voll, und dabey lassen sie sich von einem sehr guten Geschmacke leiten. Man muß nicht Alles auf einmal anbringen, sondern gehörig auswählen. Wie viel harmonische Verbindungen und Führungen giebt es nicht heut zu Tage, die man ehemals nicht kannte und welche die Puristen vor dreyßig Jahren außer sich gesetzt haben würden! Haydn's Werke geben davon tausend Beispiele. Und diese Kombinationen sind dennoch lange noch nicht erschöpft. Ich bleibe also dabey, daß dem Künstler, der die Natur auf der That ertappt, alles erlaubt ist. Die Tonleitern sind nur, was das Palett dem Mahler ist. Es wäre albern, ihm vorschreiben zu wollen,

len, wie viel oder wie wenig er seine Farben durch einander mischen soll. Dies würde so viel seyn, als wenn man ihm verbieten wollte, original zu seyn.

Unwissenheit.

Wenn es wahr ist, wie ich zum öftern behauptet habe, daß der Singkomponist ein richtiges und feines Gefühl für alle die mancherley Schattirungen der Rede in allen ihren Theilen haben muß, um seine musikalische Sprache derselben vollkommen anzupassen, so ist es wohl sehr absurd, dem Vorurtheile Glauben beizumessen, als wenn ein großes Talent bey Unwissenheit bestehen könne. Man sage nicht, daß es gute Komponisten giebt, die tausendmal Fehler der Unwissenheit begangen haben. Der eigentlich Unwissende in der Kunst kann nur ein schlechter Musikus seyn. Dieser Meinung war auch Voltaire, wenn man ihm von ausgezeichneten Leuten von einem großen Talente sprach, die vorgeblich von ihrer Kunst gar keine oder nur sehr schlechte Begriffe haben sollten.

Manier. Styl.

Es scheint in den Künsten fast unmöglich, daß man nicht eine Manier habe, woran man den Künstler erkennen kann. Vom Homer bis zum Straßenversler, von Raphael bis zum gemeinsten Portraitmahler haben alle eine gewisse kenntliche Manier, nur mit dem Unterschiede, daß man den ächten Künstler mehr an seinen eigenthümlichen Vollkommenheiten, den Stümper an seinen unterscheidenden Fehlern erkennt.

Gleich=

Gleichwohl, je mehr ein Künstler sich an die Natur

[Wir wollen lieber sagen, an das Ideal.]

hält, desto weniger wird er in den Fall kommen, eine knechtische Manier, eine gewisse Weise von andern anzunehmen. Gegentheils, je mehr sein Werk sich von der Natur (dem Ideal) entfernt, mit andern Worten, je mehr er sich gewöhnt hat, einen Kunstgegenstand (musikalische Gedanken mit der Wirkung davon auf die Empfindung oder Phantasie), der sich ganz einfach darstellen ließe, durch den Aufwand vielfacher und willkührlicher Hülfsmittel auseinander zu setzen und anschaulich zu machen, desto mehr läuft er Gefahr sich eine Manier eigen zu machen, die ihm eigenthümlich wird, und von der er nicht abgeht, er behandle auch einen Gegenstand, welchen er wolle.

Für den Instrumentalkomponisten ist es am allerschwersten eine Manier zu vermeiden, weil er alles aus seinem Kopfe zieht und von keinem Drama geleitet wird. —

[Die Sache ist richtig, aber der Grund ist seltsam. Man sieht, worauf der Verf. hinaus will, aber er tappt, wie so häufig, in Helldunkeln. Die Sache läuft darauf hinaus. Manier, oder eine gewisse eigenthümliche Schreibart, Form der Darstellung, wird entweder von andern angenommen und fremden Mustern nachgebildet, und dann entsteht daraus, was man Schule (Bachische, Gluckische ꝛc.) nennt. Oder aber man schafft sich selber eine solche Manier, und dann ist sie Ausdruck der Individualität des Künstlers, welche mit seinem Temperamente und seiner Gemüthsart, die ihn zu gewissen Arten von Empfindungen und Ideen, heitern oder traurigen, sanften oder starken, ernsthaften oder komischen hinzieht, mit seiner Phantasie, die einen gewissen Umfang von Vorstellungen

gen und Bildern fassen und zum Leben bringen kann, und mit einer angenommenen praktischen Gewohnheit, die Sätze wiederkehren läßt, die Harmonie natürlich oder gezwungener führt und mehr oder weniger frey oder ängstlich im Verbinden einzelner Theile zum Ganzen ist ꝛc. im Zusammenhange steht. Der wahre vollendete Künstler müßte eigentlich, auf das strengste gedacht, alle eigene Individualität, die ihm eine Manier giebt, von seinen Werken absondern können; aber, da alles, was der Mensch thut, sich in seinem Geiste und Charakter färbt, so scheint der Künstler, so gedacht, bloß Ideal zu bleiben. — Ist aber nun gar nichts von Individualität an Nachbildungen erkennbar, so ist es die elendeste platteste Nachahmung oder Nachschmierey, die man mit aller Macht aus dem Gebiete der Künste vertreiben sollte.

Ein solcher Komponist, der einmal ein Oratorium herausgab, äußerte in dem Vorberichte dazu den treuherzigen Wunsch, daß Kenner doch bemerken möchten, in wiefern es ihm gelungen seyn dürfte, die Manier eines unsterblichen Graun und Ph. E. Bach erreicht zu haben. Und worin bestand diese Annäherung? Einzelne Stücke waren aus ihren Werken fast Note für Note abgeschrieben; Taktart, Modulation, Figuren des Gesanges ganz erborgt. Die Arie: Wende dich zu meinem Schmerze ꝛc. aus Bachs Passion, und der Satz: Wenn ich am Rande dieses Lebens, aus Grauns Tod Jesu, waren bis auf ganz kleine Abänderungen sklavisch kopirt. —

Instrumentalkomponisten müssen darum wohl am ersten auf fremde Manier (Haydnsche ꝛc.) verfallen, weil es in dieser Gattung am schwersten hält original zu seyn, aus dem ganz einfachen Grunde, weil sie am mehresten Genie voraussetzt und dies das Seltenste bekanntlich ist, was die Natur hervorbringt.]

Dafür

Dafür hat er auch wieder den Vortheil, daß er alles ganz frey sagen und völlig nach seiner Phantasie ein Ganzes bilden kann. Nichts wirkt diesem freien Fluge seiner Phantasie entgegen und sein Werk ist gut, wofern sich nur Einheit darin nicht vermissen läßt. Demungeachtet aber sieht man, daß fast die ganze Instrumentalmusik gewissen üblichen Formen unterworfen ist, die man stets wiederholt und wovon zu wünschen wäre, daß ein Mann von Genie sich endlich einmal davon losmachte. Hüllmandel, einer der besten Komponisten in dieser Gattung, war, dünkt mich, der erste, der die beiden Theile seiner Sonaten in eine freiere Verbindung setzte, so daß nicht eine jede so sklavisch wiederholt werden durfte und beide Theile nur ein Ganzes bildeten.

Eine Sonate ist als eine Rede zu betrachten.

[Sehr wahr. Ob daher nicht eine Sonate, eine empfindungsvolle oder leidenschaftliche nehmlich (denn was die bloß leeren Spiel-Sonaten betrifft, so ist es gleichviel, wie sie beschaffen sind; ob sie einen wohl durchgeführten Inhalt haben; darauf pflegt nichts anzukommen, wenn sie nur klingen); also ob nicht solch eine Sonate einen mehr psychologischen, oder, wenn man will, moralischen Zweck haben, das heißt, ob nicht, wenn sie z. B. mit dem Ausdruck von trauriger oder widerwärtiger Empfindung anhebt, darin ein allmähliger Uebergang zu beruhigenden und froheren Empfindungen (nicht gerade zur Lustigkeit) gemacht und, wenn diese auf einen gewissen fixen Punkt gebracht worden sind, damit geschlossen werden sollte, so daß man in dem Ganzen eine nothwendige Uebereinstimmung mit der Geschichte eines Affekts sähe. — Das verdiente wohl endlich einmal näher erwogen zu werden. Keine Gattung von üblichen Formen des Instrumentalsatzes hat so viel Oratorisches, läßt so reinen, bestimmten Sinn

zu,

zu, als die Sonate oder das Solo. Duetts, Terzetts ꝛc. sind mehr schwankenden, allgemeinen Inhalts; denn daß zwey und mehr Menschen eine so vollkommene Parallele in ihrem Inwendigen haben sollten, daß ein Gefühl, das sie zu gleicher Zeit beherrscht, von selber sich auch zu gleicher Zeit auf gleiche Weise, den Graden und Uebergängen nach, modifiziren sollte, läßt sich nicht denken, man müßte denn annehmen, daß die dominirende Stimme (was doch aber eigentlich keine Stimme so ausschließend seyn soll) die andern zu gleicher Auflösung und Umwandlung des Gefühls mit sich fortzöge. — Daß übrigens die bisherige Weise, einen vergnüglichen Satz in einer Sonate oder einem Konzert voran zu stellen, ihn mit einem lamentirenden ablösen und dann wieder einen Bocksreigen von Rondeau darauf folgen zu lassen, zu den geschmacklosesten Erfindungen oder vielmehr (denn was braucht dabey erfunden zu werden?) Kunst-Bocksbeuteleyen gehöre, bedarf keiner Erwähnung.

Sehr gute Ideen über die Sonate hat Forkel in seinen musikal. kritischen Beiträgen; auch Sulzer über diesen Artikel.]

Was würden wir von einem Menschen denken, der seine Rede in zwey Theile zerstückelte und jede Hälfte davon zweymal wiederholte? „Ich bin heute Morgen bey Ihnen gewesen; ich bin diesen Morgen bey Ihnen gewesen, um mit Ihnen von der Sache zu sprechen, um mit Ihnen ꝛc.“ — So ungefähr kommen mir solche musikalische Reprisen vor. Aber wir wollen darum nicht unnütze Reprisen und die drey bis vierfachen Wiederholungen einer hübschen Stelle oder die Reprisen von kleinen Arien, die eine angenehme Melodie haben, in Eine Klasse werfen; denn so gut man zehnmal hinter einander zu seiner Geliebten sagen kann, ich liebe Dich, eben so gut kann man auch einen ausdrucksvollen

Gesang

Gesang wiederholen. Auch können sie nöthig seyn, um einen Gedanken oder den Charakter eines Stücks sich desto tiefer einzuprägen. Ich spreche bloß von jenen langen Reprisen, wodurch die Rede in zwey gleiche Theile zerschnitten wird. Wenn der erste Theil einer Sonate, eines Duetts, Terzetts oder Quartetts sehr charakteristische Züge enthält, und nachdem man auf mannigfaltigen Wegen und Umwegen zur Dominante gekommen ist, die vorangestellten Sätze weiter entwickelte und gleichsam näher ins Licht setzte, so würde man dem Gange der Natur

[Soll vielmehr heißen, dem natürlichen Gange der musikalischen Beredsamkeit. Der Verf. muß wenig gute Instrumentalsachen gehört haben.]

folgen.

Warum immerfort die sklavische Manier, zuerst ein Allegro maestoso vorangehen, dann ein Largo oder überhaupt einen langsamen Satz darauf folgen zu lassen und das Ganze mit einem Presto zu beschließen? Warum im konzertirenden Genre periodisch einen gesangbaren Satz mit Schwierigkeiten abwechseln zu lassen, die man immer schon von fern her kommen hört. Man mache doch zu Zeiten ein melodisches oder harmonisches Gemählde oder beides zusammen, und wenn man denn ja will, so schließe man zuletzt mit einem artigen Bouquet von schweren und brillanten Stellen, wie man ein Feuerwerk mit einem Bouquet beschließt *).

Aus

*) Ich wünschte wohl, dieser Abschnitt fiele Haydn, dem Manne, den ich vorzugsweise so nenne, in die Hände. Wie viel Bemerkungen würde er nicht hinzuthun! Was

Aus alle dem Gesagten folgt, daß man in Künsten sich vor Allem in Acht nehmen müsse, was in Manier ausartet; denn so gut sie auch sey, so leidet sie doch nur Stellenweise Anwendung. Mir ist immer ein übel angewandtes Natur=talent lieber, als noch so gute Manier. Jenes kann doch nur zu Ungehörigkeiten führen, die allemal noch eine bessere Leitung zulassen; das andre aber wirkt dem Talente grade entgegen und schwächt seine Energie. Im Grunde ist das zu ängstliche Bestreben nach Manier das Resultat der An=strengungen, die man anwendet, um das uns fehlende Naturtalent zu ersetzen. Eine Empfindung, die man sucht, ist schon verloren.

Hierhin gehört nun das, was man Styl nennt. Es scheint im Grunde, als wenn er weiter nichts als Manier wäre, nur unter einer andern Benennung. Allein der Künst=ler strebt nach Styl in jedem Genre. Das Wort Manier aber führt die Idee von unaufhörlicher Wiederkehr derselben sklavischen Verfertigungsart eines und eben desselben Komponisten mit sich. Das Genie lehnt sich, wie es scheint, gegen Manier auf, aber nicht gegen den Styl überhaupt, ohne welchen alles Genie zu nichts helfen würde. Darum sagt man in rühmlicher Beziehung von einem Künstler, er habe Styl und arbeite nicht in einer gewissen Manier.

[Das heißt mit andern Worten, die Gedanken und ihr Vortrag müssen feste Uebereinstimmung, Haltung und Be=stimmtheit haben, und in gewissem Sinne kann man auch dies

für neue Züge würde sein unversiegbares Genie nicht in dieses undankbarste Musikgenre hinein zu bringen wissen, wenn er wollte!

Anm. des Verf.

dies wohl Styl nennen; wiewohl es mehr ist, was man musikalischen Charakter nennen möchte. Allein in der Musik, wie in der Sprache, pflegt man durch Styl mehr das Objektive (die Art der Gedanken) und die damit übereinstimmende Bezeichnung oder den Ausdruck derselben zu bestimmen, und daher hat man einen großen, erhabnen, lyrischen, tragischen, komischen und burlesken Styl; ferner einen lebhaften, feurigen, kräftigen oder sanften, fließenden oder zerhackten Styl, welches alles von der herrschenden Beschaffenheit der Gedanken und Empfindungen, die einem Kunstwerke zum Grunde liegen, und mehr oder weniger ein ausschließendes Eigenthum des Repräsentationsvermögens eines Künstlers sind, wie auch von der damit übereinstimmenden Darstellungsart dieser Gedanken seine Benennung erhält. Zwar pflegt man auch von italienischem, französischem, deutschem Styl zu sprechen, aber man sollte lieber Manier sagen; eben so auch sollte man niemals von Bachischem, Gluckischem ꝛc. Styl sprechen, als in so fern man durch letzteren allenfalls das wahre tragische Operngenre, als Ideal, bezeichnen wollte.

Die Kunst ist höher als der Künstler, und über jene muß man diesen vergessen können. So lange man noch die Musik nach Schulen oder der Individualität der Künstler bezeichnet, wird man noch weit vom höchsten idealen Ziele der Kunst entfernt seyn. Es giebt keine Göthische Poesie — aber wohl eine poetische Kunst, und sie ist nur Göthisch, in wie fern sie im Ideale der Kunst lebt und webt. Ein ächter musikalischer, insonderheit dramatischer Künstler muß, so sehr er auch zu einem Genre mehr hinhängen mag, sich doch in jeden Kunststyl finden und auf die Zeit, wo er muß, ganz der seyn können, den das Objekt seiner Darstellung fordert. Wie viele giebt es aber wohl dieser universalen Komponisten? Jeder giebt mehr oder weniger den Ausdruck seiner Individualität oder seiner gewohnteren Vorstellungen. Haydn wird glücklicher im Naiven und Witzigen, als im

Starken und Erhabenen; Reichardt in diesem stärker, als in jenem seyn. Mozarts brillante, phantasiereiche, mitunter etwas schwülstige Musik wird gegen die einfache, liebliche und empfindungsvolle Musik eines Martin einen sehr merklichen Abstich machen.]

Einheit in musikalischen Kunstwerken.

[Ob Einheit in einem großen oder kleinen Kunstwerke sey (denn auch das kleinste, das Lied kann nicht davon losgesprochen werden), das heißt also, ob alle Theile in einem richtigen Verhältnisse mit einander stehen, und nicht widersprechender Art sind, also in einem Kirchenstücke z. B. komische, leichtfertige Züge, und umgekehrt in der Theatermusik Choral und große schulmäßige Fugenpartien vorkommen; ob Ein Geist in der ganzen Anlage einer Oper, und in der Bearbeitung von einzelnen Scenen herrsche; ob ein Affekt den andern, eine Handlung die andere auch musikalisch vorbereite und motivire; ob gewisse Hauptzüge des Stücks sich an ihrer gehörigen Stelle gruppiren und durch ihre schickliche Wiederkehr den Sinn des Ganzen anschaulicher machen; ob jeder Charakter der singenden Person mit sich selber vom Anfang bis zu Ende übereinstimme (wie z. B. der Kaliban in der Reichardtschen Geisterinsel, der gar nie eigentlich in Melodien singt, oder sie nur höchstens affektirt); ob in der Ouverture eine Vorempfindung von einigen wesentlichen Theilen des Inhalts der Oper gegeben werde; ob sich jeder Akt für sich runde, und doch die Aufmerksamkeit immer auf die Folge sich spanne, so daß man nur am Ende ein volles Gefühl der Befriedigung und eine Uebersicht über den musikalischen Zusammenhang des dramatischen Komponisten haben kann; ob selbst die Wahl der Töne (Tonarten), in welchen der Komponist sein Stück anfängt, fortführt und beendigt, nach einem wohl überlegten Plane und nach einer gewis-

gewissen successiven Angemessenheit geschehen sey, so daß der allmählig wachsende leidenschaftliche Inhalt des Sujets und die endliche Zurückführung desselben auf Ruhe und Einfalt auch durch den Wechsel der Tonarten nach einem gewissen verhältnißmäßigen Kreislaufe ausgedrückt sey (wie in Erwin und Elmire) und dergl. mehr: Das alles ist Werk der Beurtheilungskraft des Komponisten. Da diese nun aber nur bey sehr vielem Studium, Nachdenken und höherer Bildung zu erlangen steht und dieses nicht eben das häufigste ist, was man unter Musikern antrifft, so begreift sich, warum die Zahl solcher Komponisten, welche wahre Ideen von Einheit haben und sie ausführen können, von je her so gering war und noch ist, bey einer Nation so gut, wie bey der andern. Doch scheinen die französischen Komponisten, en gros gegen den Haufen der Deutschen gestellt, davon eine ehrenvolle Ausnahme zu machen. Sonst ist auch mancher der neuern französischen Theaterkomponisten, der Charivari genug setzt, z. B. Le Brün, Komponist des Petit matelot. Was ist in dieser berühmten Operette für konfuses Zeug! Schon die Ouvertüre ist das unsinnigste Gemengsel von allerhand wilden unzusammenhangenden, unentwickelten Gedanken.]

Kunstwerke erhalten nur Werth durch Einheit. Wenn man diese in nachahmenden Künsten findet, so hat man das Beste gefunden. Wenn müßige Details, selbst fremdartige ungehörige Schönheiten in einer Rede, in einem Musikstück, einem Gebäude, einem Gemählde vorkommen, so sind sie ein Flecken im Ganzen; das Werk hört auf einfach zu seyn und verliert seine Einheit.

Diese ist so nothwendig, daß ihr euch von einem musikalischen Stücke, wenn es aus Bestreben nach Simplizität fast monoton werden sollte, immer noch mehr Wirkung

versprechen könnt, als von einem andern, das bunt zusammengesetzt ist. Gesänge z. B. die nur einen ganz einfachen Satz von immer gleich wiederkehrender Orchesterbegleitung haben, nur daß sie im Tone wechseln, bringen in uns eine Wirkung hervor, die wir nicht erklären können. Hat sie darum keinen Grund? Das wäre etwas unmögliches. Der Reiz der Einheit, der Uebereinstimmung mit sich selbst ist es, der uns für ein solches Stück einnimmt.

Unterdeß nichts ist weniger schwer, als solche Stücke zu machen. Sie sind ein Behelf, wenn man auf gewisse Worte keinen gehörigen ausdrucksvollen Gesang finden kann; man begnügt sich dann mit einem solchen fast nichtssagenden Gesang, und behilft sich mit einem akkompagnirenden Satz, den man in mehreren Tönen bis ans Ende gleich durchführt.

[Es wäre sehr unrecht, wenn man hier die Anwendung auf einige unserer Finalen (z. B. von Mozart und Winter) machen wollte, wobey man ein ungemein wohlthätiges Gefühl der Einheit hat, indem (wie namentlich im Opferfest Act. 3.) ein Orchester-Thema zum Grunde gelegt ist, das in mannigfaltigen Beziehungen immer wiederkehrt und herrlich ausgeführt wird. Der Gesang ist hier schlechterdings Nebensache und — soll und muß es auch seyn; denn hier geht das Erforderniß des Ausdrucks der Handlung weit über das Bedürfniß der Stimme, und die Personen sprechen nur nicht, weil es sonst unmöglich wäre, der Musik eine so wichtige und schöne Partie aufzutragen. Und sollte auch das Leben und Gruppenwerk der zuletzt gleichsam über einander stürzenden gleichartigen Scenen durch solche malerische Finalsätze gar nicht oder nur schwach angedeutet, oder, wenn man will, dargestellt werden, so ist doch, da hier Alles auf Instrumentalmusik ankommt, nichts rein-unterhaltender und kunstmäßiger, als daß die

größt-

größtmöglichste Einheit dabey beobachtet und nicht Gedanke auf Gedanke wild über einander geworfen werde. Gretry will Alles in Allem durch seinen ausdrucksvollen Gesang bestellen. Aber er sollte nur einige unserer bessern Opern gut ausführen hören, worin wenigstens Stellenweis der reichste dramatisch-musikalische Stoff auf das meisterhafteste von dem Orchester verarbeitet wird, und er sollte wohl sehen, wie wenig er mit dem Gesange und seiner einzig angebeteten Königin, der Deklamation, ausreichen würde. Wie sehr oft ist Einheit in den ältern französischen, insonderheit Gretryschen Theaterstücken, weiter nichts, als Gleichförmigkeit und Armuth! Die neuern von einem Cherubini, Bruni ꝛc. machen dagegen einen sehr ehrenvollen Abstich.]

Diese Art von Komposition ist oft nothwendig, selbst von bewundernswürdigem Effekt, wenn alle vereinigten Empfindungen der Akteurs auf der Bühne gleichsam Einen Willen ausmachen; aber wenn jene verschieden sind, so weiß man schon nicht mehr, auf welche man diese Gleichförmigkeit oder Einheit im Accompagnement beziehen soll.

[Der Grund der Handlung kann überall gleich seyn, nur äußern sich die verschiedenen Personen verschieden darüber. Daher kann Einheit, die durch mannigfaltige Ausbrüche bald unterbrochen, bald modifizirt wird, sehr gut dabey bestehen.]

Wenn es doch aber, wohl oder übel, gefällt, so ist es damit wie mit dem Magnetismus, oder vielmehr dem Magneteur; es verfolgt und quält und setzt zu und behält zuletzt Recht, weil man der Gewalt nachgiebt, die nicht weicht.

Es giebt also doch auch, wird man sagen, einen Mißbrauch selbst in der Einheit? Nein, das soll aus jener Kompositionsart nicht folgen. Wir wollen lieber sagen,

daß der Komponist in zufällige Partien seines Werks viel Einheit gebracht hat, daß es ihm aber an glücklichen Melodien gebrach, die Mannigfaltigkeit in der Einheit zugelassen hätten; daß er sein Hauptobjekt verlassen hat, um in Nebenpartien zu glänzen, und daß das überhaupt mehr ein Zufluchtsmittel, als eine Schöpfung des Genies ist.

[Es giebt doch aber wirklich auch Abwege, auf welche ein Komponist bey dem überwiegenden Bestreben nach Einheit gerathen kann. Es kann ihn am Flusse der Ideen hindern, und es können Fälle kommen, wo er schöne Melodien, eine reizende Mannigfaltigkeit, die man an manchen Orten lieber gesehen hätte, der Vorstellung, daß alles hübsch Einheit haben müsse, aufopfert. Das führt denn zur Ideenarmuth und Trockenheit. Unsere alten Sonaten sind großentheils Belege dazu. Aber auch manchen neuern sehr schätzbaren Komponisten haben wir, der wirklich bisweilen das Opfer seiner zu großen Aengstlichkeit in diesem Stücke wird, und darum an Effekt auf die allgemeinere Empfindung einbüßt. Man schreibt doch nun einmal nicht für ein halbes Dutzend von Kennern, wenn man ein Theaterstück macht. Einheit verträgt sich sehr gut mit den mannigfaltigsten Früchten des — wohlgebildeten Genies, und also muß sich dieses auch nicht zu sehr einzwängen und in seinem Ausfluge beschränken lassen. Jetzt zumal, bey der großen allgemeinen Geschmacklosigkeit, wo es wohl vergebens wäre, wenn ein Künstler den Plan haben wollte, das Publikum zum Ideale der dramatischen Kunst in Gemeinschaft mit dem Dichter hinauf zu ziehen, dürfte die gar zu strenge Anwendung der Regel der Einheit, wenn er sie in jeder möglichen Beziehung Statt finden lassen wollte, ihm wohl sehr unbelohnt bleiben. Unterdeß, die Künstler müssen erst vorwärts; das ist die Hauptsache. Alsdann wird das Publikum, wenn auch nur sehr allmählig, wohl von selbst nachfolgen.]

O es ist schwer, selbst wenn man über seine ganze Kunst zu disponiren weiß, seine Ideen auszudrücken, um ein gutes Kunstwerk zu Stande zu bringen, das zugleich jene göttliche Einheit habe, die man mehr fühlt als man sie erreichen und völlig beschreiben kann! Diese Idee von Einheit muß jungen Künstlern unaufhörlich vorschweben. Sie beschäftigte mich in meinen jüngern Jahren so sehr, daß ich mir zum Emblem derselben eine Kugel wählte, die ich auf meinen Tisch oder mein Klavier stellte, wann ich komponirte, und sobald sich meine Ideen verwirrten und mich von meinem Hauptgegenstande abbrachten, so war meine Kugel mir vor Augen und ich sagte bey mir selber: mein Werk wird nicht gerundet seyn, wie diese Kugel da. — Es ist das eine Kinderey, wenn man will; aber Alles ist gut, was uns zur Wahrheit zurückbringt.

Ein Gedanke, ein Zug, ein Kunstgebrauch, der nicht an seiner Stelle steht, und wäre er auch noch so angenehm, ist und bleibt allemal Unsinn. Man hat davon eben die Empfindung, als wenn jemand die Heiterkeit bey einem Feste durch eine unschickliche traurige Erzählung stört, oder als wenn man ein Kind beim Sarge seiner Mutter spielen, ein schönes spanisches Pferd bey einem Leichenzuge Kabriolen machen sieht, oder aber ein triviales Liedchen von großen Klocken spielen hört.

Dramatisch-musikalischer Unsinn.

[Dieser Artikel wäre sehr reichhaltig, wenn er ausgeführt und insonderheit mit italienischen, französischen und

deutschen Beispielen belegt werden sollte; denn der Unsinn wuchert unter allen Nationen, wie Unkraut. Aber hier würden Beiträge dazu viel zu weit führen. Die Leser werden Beispiele nicht weit suchen dürfen.]

Die Musik ist allemal Unsinn, wenn sie sich nicht mit dem Drama gleichsam vermählt, nicht die Situation belebt und verstärkt und dasselbe verschönt. Sie ist unsinnig, wenn Orchestergeräusch das Verstehen der Worte hindert; eine eitle Gelehrsamkeit auskramt; wenn sie Worte über die Gebühr wiederholt und ausdehnt und dadurch eine Empfindung, eine Situation aufhält; wenn sie nicht jede dramatische Person schicklich sprechen und singen läßt, und sich mehr hervorthut, als es die Person oder die Lage, worin sie sich befindet, gestattet. Sie ist endlich Unsinn, wenn sie nicht in so völliger Uebereinstimmung mit der Musik ist, daß man, so zu sagen, den Dichter vom Musikus nicht unterscheiden kann.

Wir sind noch weit vom Ziele, das wir suchen, entfernt, so lange man noch beim Herausgehen aus einer Oper sagen kann: die Musik hebt das Stück. Alsdann ist es noch immer mehr um Beurtheilung des Komponisten, als des Dichters zu thun; dann betrachtet man die Musik nur als Konzertmusik, und es ist gar nicht die Rede vom Erfolge des Stückes als Drama. Die mehresten Opern sind für mich weiter nichts, als Diktionnäre harmonischer Phrasen, die ich besser placirt wünschte. Dem Kunstjünger würde ich dabey sagen: dies und das genügt mir nicht; aber ich würde es vortrefflich finden, wenn es in dieser oder jener Rolle, in dieser oder jener Situation vorkäme.

Oekono=

Oekonomie bey der dramatischen Musik, besonders dem Gebrauch der Instrumente.

Es ist sehr zu wünschen, daß man nicht, wie es jetzt so häufig geschiehet, alle Art von Musik in einem Theaterstück auskramen möge. Das ist ein sehr übler Luxus. So wie man jetzt Produktionen aus allen vier Welttheilen zusammen haben muß, um einen Saal zu verzieren oder eine Mahlzeit zu geben, eben so setzt die Poesie jetzt der Musik dermaßen zu, daß sie alle Gattungen der Komposition auf einmal aufbieten muß. Und doch ist man aller Dinge bereits so satt und müde, daß selbst alle diese Mannigfaltigkeit kaum mehr hinreicht, um die Zuhörer in Aufmerksamkeit zu erhalten. Unterdeß, wenn der Luxus in Künsten so um sich gegriffen hat, so ist kein anderer Rath, als daß man wieder einlenke. Man muß mäßig und ökonomisch seyn, insonderheit im Gebrauch des Reichthums der Instrumente und der Harmonie, womit man jetzt einen wahren Mißbrauch treibt.

Was kann ärger seyn, als daß man gleich in der Ouvertüre und fast bey allen Stellen, die nur einigermaßen stärkern Ausdruck erfordern, Pauken, Trompeten, Hörner, Hoboen, Clarinetts, Flöten, Piccol-Flöten, Fagotts, Bratschen, Bässe und Violinen — alles mit einander gleich sehr hört. Wenn sich nun eine Gelegenheit darbietet, wo eins dieser Instrumente wesentlich nothwendig wird, so ist der Effekt, den es hervorbringen könnte und sollte, nicht mehr derselbe; es kann sich kaum bemerkbar machen. Aber so mächtig ist das Vorurtheil. Man würde eine Ouvertüre für mager und kraftlos halten, in welcher nicht alle Instrumente,

welche

welche nur im Orchester seyn mögen, mit aller Macht aufgeboten wären.

Pauken und Trompeten sollten nur bey heroischen Gegenständen vorkommen und einige Töne in der Ouvertüre wären hinreichend, um nicht sogleich die Ohren der Zuhörer zu sättigen.

[In der Allgem. Mus. Zeitung (Zweiter Jahrg.) finden sich in dem Aufsatze: Kritische Bemerkungen über verschiedene Theile der Tonkunst auch einige Ideen über den Mißbrauch der Trompeten, (Nr. 13.) woraus eine hieher gehörige Stelle angezogen werden kann, da sie nur allzu wahr ist. „In vielen Partituren neuerer Komponisten findet man Gelegenheit genug, über den zu häufigen Gebrauch dieses Instruments zu klagen. Arien, Duetten, Terzetten, Chöre, alles wird von Trompeten begleitet, sobald es einigermaßen brillant seyn soll. Wie oft habe ich bey Musikproben, wo zufälliger Weise die Trompeten nicht zugegen waren, Gelegenheit gehabt, zu bemerken, daß eben diese Musiken so ungleich mehr Effekt machten, als mit dem vorgeschriebenen Accompagnement der Trompeten. Gewisse Violinbegleitungen, welche der kreischende Ton dieses Instruments gänzlich bedeckt hatte, kamen nun wie unerwartete Erscheinungen an das Licht. Hörner und andere Blasinstrumente erhielten gleichsam ein neues Leben. Kurz, die ganze Harmonie bekam einen Anstrich von Erhabenheit, welchen ihr der rauhe, kriegerische Ton der Trompeten geraubt hatte.“ — Man wende nicht ein, daß bey einer übrigens starken Besetzung des Orchesters der Uebelstand des Ueberschreyens dieses Instruments wegfallen werde. Ich habe nur allzuoft, bey den stärksten Orchestern, selbst im Fortissimo aller übrigen Instrumente, fast nichts, als das Schmettern der Trompeten gehört. Es giebt hierzu einen sehr natürlichen physischen Grund. Eine jede heftige Erschüt-

schütterung unserer Sinnenwerkzeuge zieht, wider unsern Willen, unsre Aufmerksamkeit an sich, und hindert uns eben dadurch, andere Eindrücke zu beachten, welche unserm Gefühle angenehmer erscheinen. Eine schreyende Farbe, ein schmetternder Ton, ein stechender Schmerz, ein widrig starker Geruch, ein beitzender Geschmack beherrschen sogleich unsere Sinne und verdunkeln schwächere Eindrücke; — der Gebrauch, den Gretry der Trompete anweiset, ist zu eingeschränkt. Sie kann auch bey den heftigsten Ausbrüchen solcher Leidenschaften gebraucht werden, welche in Wildheit auszuarten drohen; bey Wuth, roher, stürmischer Freude, auch bey Erregung des Schreckens ꝛc. Händel hat einen (freilich zu) vielfachen alleinigen Gebrauch davon gemacht; er läßt wohl gar eine Arie, außer dem Basse, bloß nur noch von zwey Trompeten begleiten. Im Messias ist indessen eine Stelle, wo der Ruf zum jüngsten Gericht durch hohe wirbelnde Töne der Trompete, die gleichsam vom Himmel zu kommen scheinen, einen sehr feierlichen Effekt macht. Gluck hat, nachdem er sehr lange nichts von Trompeten und Pauken in seiner Iphigenie en Tauride hat hören lassen, an die man gar nicht mehr denkt, dadurch einen außerordentlich erschütternden Effekt bewirkt, daß er ganz am Ende der Oper in der sonst ruhigen Arie des Pylades, die er der Freundschaft singt, bey den Worten: Je vais sauver Oreste! mit einem Male die lange verborgen gehaltenen Pauken und Trompeten hervorstürzen läßt, um dem Heldenmuth der Freundschaft des Pylades das höchste Leben zu geben. In Paris soll diese Stelle das erste Mal solchen erschütternden Effekt hervorgebracht haben, daß darüber die lauteste Bestürzung im Parterre entstand.]

Die Violinen, Bratschen und Bässe machen in jedem Werke die Hauptbegleitung aus, und sollten auch die Blasinstrumente einen ganzen Akt hindurch schweigen müssen, so würde ich kein einziges davon hören lassen. Müßten sie

dann

dann einmal nothwendig eintreten, so sollte man sehen, was diese Sparsamkeit ihres Gebrauchs für Effekt hervorbringen würde.

[Dieser Sparsamkeit, die freilich damals wohl an Kargheit grenzte, ist mit der reine Effekt der ehemaligen Graunschen und Hassischen Opern zuzuschreiben, die für uns jetzt freilich gar sehr ärmlich seyn würde. Die Ordnung der Gedanken aber, die Einfachheit und der große Ton waren gewiß eine schöne Eigenthümlichkeit derselben, und was an den Gedanken wahr und schön war, gieng dadurch, gleichwie durch die Oekonomie der Instrumente, sehr hervor.]

Gewiß würde ein lautes Applaudissement den Kompositeur für diese Oekonomie hinlänglich belohnen. Gegen das Ende des Drama, wo das Hauptinteresse der Handlung zusammenströmt und alles den Komponisten gemahnt, Alles anzuwenden, um einen erschütternden Effekt zu bewirken, müßte er dann sein ganzes Orchester anstrengen und es wirken lassen, was es vermag. Alsdann würde er seine Zuhörer außer sich setzen, die über solch einen unerwarteten Eindruck erstaunen und dem Orchester eine solche Gewalt nicht zugetraut haben würden.

Laßt es uns ehrlich gestehen, haben unsre tragischen Opern nicht schon nach dem ersten Akte jede Wirkung erschöpft, die die Musik nur irgend hervorzubringen vermag? Wenn die Handlung des Drama's nicht noch an die folgenden Akte fesselte, so würde man vielleicht vor Ekel nicht länger dabey aushalten können und nichts mehr hören wollen.

[In unsern Spektakelopern ist dies schon nach der Ouvertüre und nach den ersten Scenen des ersten Akts der Fall; denn bey der allgemeinen Verwöhnung, worin das Publi-

Publikum schon versetzt worden ist, wird ein sanfter allmähliger Eingang in das Interesse des Stücks, wie es doch die Natur der Sache eigentlich erfordern sollte, ganz befremdend gefunden und mit allgemeiner Kälte aufgenommen. Man will gleich Augen und Ohren weit aufreißen. Die Folge davon ist aber auch ganz natürlich Langeweile und Uebersättigung, die nur durch neue Possen und Abentheuerlichkeiten wieder etwas aufgefrischt werden kann. Das Drama kann etwas durch allerhand Beimischungen und Seltsamkeiten zu seiner Haltung im Ganzen beitragen; aber für den Effekt der Musik geht durch solche unsinnige Oekonomie schlechterdings Alles verloren, es müßten denn ein Wranitzky, Wenzl Müller und Konsorten zu den Tanzmelodien ihre Zuflucht nehmen, wobey wenigstens der Pöbel der Zuhörer sich erlustirt. Aber wer ist an dieser Verkehrtheit am mehresten Schuld? Weniger der Komponist, als der Dichter, wie man einen Schickaneder und seines gleichen zuverläßig per eminentiam benennen muß; denn über ihren fieberhaften Dichtungstrieb geht nichts in der Welt, kaum einmal der Schwung eines Tollhäuslers.]

Es hat sich jetzt eine Manie eingeführt, die um so gefährlicher ist, je mehr sie auf den großen Haufen wirkt; und das ist die Sucht zur Spektakelmusik. Seit der Einnahme der Bastille scheint man in Frankreich keine Musik zu lieben, als wenn Kanonen dazu gesetzt sind. Abscheuliche Verirrung, die guten Geschmack, Grazie, Empfindung, Wahrheit, Melodie, ja selbst Harmonie überflüßig macht. Sind wir nicht sehr auf unsrer Hut, so werden wir Ohr und Geschmack des Publikums austrocknen, unsre besten Sänger werden in Zeit von zwey Jahren Bauchredneer werden,

und

und wir werden nichts, als Lärmen erregende Komponisten haben. Dieses monstreuse Genre muß den Verlust der Kunst nach sich ziehen, so wie die Pantomime den Verlust der musikalischen Kunst bey den Griechen und Römern zur Folge hatte. Wie wenn man nun bey einer Mahlzeit gleich anfangs die pikantesten Gerichte auffetzte, würde man darnach wohl einfachere geben können? Wir wissen alle, wie mißlich es ist, wenn man gleich beim Anfang eines Werks seine Leyer zu hoch spannt. Wenn man mit dem, was für den höchsten Effekt aufgespart bleiben sollte, Mißbrauch treibt, so kann es nicht anders seyn, als daß man eine Melodie, die sonst sehr angenehm seyn würde, schon nach den ersten Takten selber unerträglich findet, aus Besorgniß vor Langerweile wieder zu den Pauken und Trompeten seine Zuflucht nimmt und seine Rettung in dem Lärmen sucht, mit dem man leider gleich anfangs so verschwenderisch umging.

Es ist, ich sage es noch einmal, äußerst gefährlich, sogleich alle Instrumente loszulassen, denn der Effekt, dessen man in der Folge des Drama's bedarf, wird gleich mit einem Mal erschöpft. Jedesmal, wenn ich mit meinen Mitbrüdern in der Kunst, mit Mehül, Lemoine, Cherubini, Lesüeur davon sprach, bezeugten sie mir wegen dieses verderblichen Mißbrauchs ihre Besorgnisse für die Zukunft. Sie kommen alle darin überein, daß der harmonische Satz heutiges Tages aufs höchste getrieben ist; daß Sänger und Spieler ungebührlich über alle Grenzen hinausschweifen; daß schnelleres, gewaltsameres Zeitmaß die Musik dem Ohre je mehr und mehr unvernehmlich machen, und ein Schritt weiter uns in das Chaos hineinschleudern müsse. Alles gemahnt uns also, wieder einen Schritt rückwärts zur Ein=

Einfachheit hin zu thun, und wir können ganz sicher sagen, daß diese für uns wieder allen Reiz der Neuheit haben wird, und daß wir sie, wie eine reizende Geliebte, vor der wir eine Untreue zu bereuen haben, noch viel liebenswürdiger finden werden.

Laßt uns von dem Fieber genesen, das in Künsten, wie bey der animalischen Oekonomie, allemal auf Unordnung in unserm Inwendigen hindeutet, und nur alle Gesammtkräfte der Kunst bis auf Situationen versparen, welche den höchsten Grad der Stärke des Ausdrucks erfordern.

Glaubt man, daß das viele künstliche Verweben der Begleitung das Schwerste an einem Werke ist? Mit nichten. Nur das rechte Maß und Ziel darin zu treffen, das macht Schwierigkeit. Um gut in Versen oder in Prosa zu schreiben, muß man nicht Alles sagen. Eben so ists in der Musik. Es giebt allerley Arten von Pedanten.

[Schwer ist es nun an sich wohl und nicht jedermanns Sache; aber unser Verf. hat in seinem Sinne sehr recht. Klar und affektvoll zu schreiben ist weit schwerer, als das künstliche Verweben der Stimmen. Allein eben weil sich Kunstschwierigkeiten im verwebten Akkompagnement am mehresten bemerkbar machen lassen, fallen viele Komponisten in den Fehler, dasselbe als eine Gelegenheit anzusehen, ihre Fertigkeit im Mechanischen der Kunst darzulegen. Dadurch nähert sich die dramatische Musik völlig der Instrumentalmusik. Allein es ist solchen Komponisten auch gar nicht darum zu thun, den Dichter zu illustriren oder poetischer zu machen, vielmehr kümmert es sie gar nicht, wenn er auch ganz auf die Seite gestoßen werden

sollte. Zu welcher Absurdität das aber führt, lehrt die Erfahrung.]

Ist euer Gesang bezeichnend und bedeutend, so hütet euch wohl das Accompagnement zu überladen. Ist der Gesang nicht die Seele eurer Komposition, nun meinethalben so macht ein gutes Quatuor darauf, recht komplizirt und synkopirt; statt fühlender Seelen werden euch doch wenigstens die Gelehrten Beifall geben.

Mangel an Erfahrung läßt sich weit mehr an Kompositionen erkennen, die zu sehr überladen sind, als an solchen, worin viel Einfachheit und selbst eine gewisse Leere herrscht. Man sehe nur die Musik von Pergolesi. Der Gesang gleicht einer reinen Zeichnung, die nach den Regeln der Deklamation entworfen ist, und ein Akkompagnement von wenig Noten ist hinreichend, seine Gemählde vollständig zu machen. Man könnte die Begleitung unstreitig reicher und mannigfaltiger machen, ohne dem Gesange zu schaden. Dies thut der Kenner auch beim Anhören seiner Musik. Ich habe nie die Serva padrona von ihm gehört, ohne zugleich in meinem Kopfe füllende Partien hinzu zu denken, und ich dankte es dem Autor, daß er mir dieses Vergnügen übrig gelassen hatte.

[Leere ist nun auch eben nichts Gutes, und das Hinzudenken von Partien ist auch solche Sache. Besser, wenn jedes Stück so rein und vollendet aus den Händen des Künstlers kommt, daß man weder etwas hinzu noch hinweg zu denken nöthig hat, so wird es um den Werth wie um den Effekt der Sache am besten stehen.]

Gebrauch

Gebrauch der Blasinstrumente.

Die Anwendung der Blasinstrumente, deren Gebrauch die Deutschen in Absicht der Harmonie so gut kennen, verdient wohl von Theaterkomponisten beachtet zu werden.

[Bloß in Absicht der Harmonie? also daß sie etwa durch aushaltende Harmonien die Lücken ausfüllten, welche die melodischen Sätze der Saiteninstrumente veranlassen? Haben wir nicht gleichsam eine neue theatralische Welt dadurch geschaffen, daß durch sie gleichsam ein neues Orchester gebildet worden ist, das mit dem Hauptorchester wetteifernd den Geist und Ausdruck der Musik an sich reißt?]

Als man noch keine deklamatorische Musik hatte, setzte man eine Flöte, eine Trompete, ein Horn, wenn von Liebe, Ruhm oder von der Jagd die Rede war. Jetzt aber müssen diese verschiedenen Instrumente zur Verstärkung des Ausdrucks überhaupt beitragen.

[Nun, welche Musik hat dies mehr und glücklicher eingeführt, als die deutsche?]

Man kann diese begleitenden Instrumente unter zweierley Gesichtspunkt betrachten; entweder sie helfen die Stimme führen, oder sie dienen dazu, den Sinn der Worte zu verstärken. Das Fagott ist luguber und muß nur bey pathetischen Stellen, selbst wenn man nur eine Schattirung davon leise andeuten will, gebraucht werden; bey bloßer Heiterkeit und Feierlichkeit scheint es mir unsinnig angebracht (auch in Pastoralstücken?). —

[Wie weit mannigfaltiger ist der Gebrauch dieses sanftberedten Instruments! Die einfache Naturfreude, das Zärtliche, Rührende, Andachtsvolle — wie sehr gewinnt dies alles durch den Eintritt seiner Töne! Wie greift das

Fagott kräftig in die Mitteltöne ein, die sonst ausschließend der Bratsche zu Theil wurden, und verschönert und verstärkt den Effekt der Harmonie in gewissen Lagen durch seine gehaltenen Obertöne. Wie viel Freiheit gewinnt dadurch der Grundbaß, und wie darf dieser, wenn Fagotts mit den Hörnern die Basis der Modulation halten, sich in figurirten Sätzen ergießen! Selbst läßt es einen komischen Gebrauch zu, wie Haydn sehr oft bewiesen hat.]

Das Klarinett sagt dem Schmerze zu, der indeß weniger leidenschaftlich, als für das Basson, zu seyn braucht. Wenn es muntere Arien begleitet, so mischt es selbst noch darin eine Tinktur von Traurigkeit und Schwermuth. Wenn man in einem Gefängnisse tanzte, so müßte das beim Tone der Klarinetten geschehen. —

[Das Klarinett läßt ebenfalls ausgebreitetern Gebrauch zu. Das Heimliche, Geistermäßige, Süßschauerliche, auch das Liebliche und Zarte bey frohern Gefühlen läßt sich sehr gut dadurch ausdrücken; und himmlisch ist der Effekt derselben, wenn sie Stellenweise in gehaltenern Sätzen mit den Hoboen im Einklange gehen; dann erwecken sie ein Gefühl der Verklärung, eine sehr romantische Empfindung. Aber schlechterdings tadelnswerth ist es, wenn in unsern neuern Opern sie alle Augenblick dazu gemißbraucht werden, um allerhand Schnörkeleyen und abgerissene kleine niedliche Figuren oder aber barokke Sätze quer durch Arien und Kavatinen auszudrücken. Manche der heutigen theatralischen Komponisten sind so verliebt in ihren Gebrauch, daß sie kein einziges Musikstück ohne dasselbige lassen können und alle Augenblick das Gewebe des Gesanges, durch solche kleine Spielpartien, unterbrechen. Das ist kindisch, gar nicht Musik, und an Effekt der Blasinstrumente ist dabey vollends nicht zu denken. Die Alten giengen mit Blasinstrumenten sehr sparsam (freilich zu sparsam) um; aber sie hatten davon

den

den unfehlbaren Vortheil, daß, wenn sie einmal eintraten, die Wirkung davon desto gewisser war. Man denke nur, wie schon einmal gesagt, an Graun und Hasse, insonderheit an den erstern. Händel ist darin mager, und nicht selten sehr geschmacklos mit ihnen umgegangen; wie denn überhaupt seine Instrumentalpartien das Schlechteste in seinen Werken sind. Naumann ist unstreitig einer von den wenigen Neuern, die einen sehr richtigen Takt bey ihrem Gebrauche haben. Auch Salieri und Righini. Gluck kann man, so sehr er auch der eigentliche Vorgänger im ächt-theatralischen Gebrauche dieser Instrumente war, von der Uebertreibung desselben nicht ganz frey sprechen; auch Reichardt nicht so ganz, dessen Kunstgeist überhaupt mit dem seinigen am mehresten zusammentrifft. Wenigstens war das wohl dem Effekte der Blasinstrumente nicht zuträglich, daß sie in seiner Andromeda, statt der Flügelbegleitung, die Harmonie der akkompagnirten Recitative aushalten mußten.]

Das Hoboe, das seiner Natur nach heiter und ländlich ist, dient auch dazu, einen Strahl der Hoffnung mitten im Leiden zu geben. —

[Das Hoboe hat, nicht heraus gequäkt, sondern edel geblasen, auch viel Heimliches und Oedes, und ist sehr für Klagetöne etwas greller, scharfer Art. Monsigny hat es daher in seinem Deserteur mit gutem Effekt gebraucht. Da es aber selten anders als schreiend geblasen wird, so thun Komponisten, die kein gutes Orchester haben, besser, wenn sie für zarte Stellen lieber Klarinetten und Flöten schreiben.]

Die Flöte ist zärtlich und verliebt; ihre Töne sind so süß, daß die schönste Weiberstimme dagegen scharf klingt und sich neben der Flöte nicht halten kann. Viel vortheilhafter ist sie

bey Begleitung der männlichen Stimme und bey Instrumenten, deren Ton nicht gehalten genug ist.

Effekt auf der Bühne.

Eine Theatermusik kann, wenn sie der Komponist am Klavier spielt, eine entzückende Wirkung machen; aber schon die erste Metamorphose erleidet sie vom Orchester und den Sängern, welche nicht alle vom Geiste des Werkes durchdrungen seyn können und niemals durchdrungen seyn werden. Aber wenn gar erst die Handlung hinzukommt, so erstaunt man manchmal, wie die herrlichsten Musikstücke, die man am meisten bewunderte, verlieren. Jedes sollte (nach der Absicht des Komponisten) an einer günstigen Stelle stehen, um die Situation, aus welcher es entsprang, zu verschönern. Allein wenn die Handlung überhaupt schlecht entworfen und gehalten ist, wenn der Schauspieler schweigen sollte, wo er singt, ach! dann, arme Musik, wird der Reiz deiner Beredsamkeit nur die Fehler des Dichters in ein desto stärkeres Licht stellen, indem dadurch nun in die Länge gezogen oder höher herausgehoben wird, was ganz unterdrückt (oder nur flüchtig übergangen) hätte werden sollen. Nie wird sich auch der erfahrenste Künstler ein ganz vollständiges Bild von der Wirkung auf der Bühne in seinem Zimmer machen können.

Einige der Ursachen davon sind folgende. Es können im Gedicht Unwahrscheinlichkeiten seyn, die erst auf der Bühne einleuchten. Sodann wenn der Autor sein Stück lieset und der Komponist seine Musik singt, so werden (in der Idee) alle Rollen gleich gut gegeben. Nun aber werden

Neben=

Nebenrollen allezeit Schauspielern von geringerm Talente zu Theil, und daher kommen sie einem so unausstehlich gedehnt vor. Wenn man sie nun darum abkürzt, so verlieren wieder die Hauptsituationen, weil sie nicht vorbereitet genug sind. Daher zum Theil kommt es, daß die dramatische Kunst so sehr der Willkühr ausgesetzt und so vielen Schwierigkeiten unterworfen ist. Alle Künste muß man hier gleichsam in Einen Rahmen fassen; jede muß der andern etwas aufopfern und so müssen Alle sich zu einem Ganzen vereinigen, das man selbst bey der geprüftesten Erfahrung nur schwach zu erreichen im Stande ist.

[Dieses Kapitel von der musikalischen Ausführung und dem Studium des Effekts der Musik überhaupt, insonderheit der theatralischen, ist eins der wichtigsten, und der Komponist, der selbst 40 Theaterstücke geschrieben, geht in einem Werke, wie dieses, so kurz darüber hinweg! Denn was die sonst noch hin und wieder zerstreuten Ideen über diesen Gegenstand betrifft, die aller Orten sorgfältig aufgenommen worden sind, wenn sie nur einigen Werth hatten, so reichen sie lange nicht hin, um weder die Nothwendigkeit der praktischen Erfahrung in Rücksicht der Wirkung, noch weniger die Art und Weise anschaulich zu machen, die ein Komponist, der nicht schon erfahren und aus Schaden klug geworden ist, es damit anzufangen habe, um sich Kenntnisse darin, insonderheit bey den Ensemblepartien, zu verschaffen.

Es giebt nur zwey Hauptmittel; das eine ist, viel Partituren, gute und schlechte, lesen; das andere und hauptsächlichste: viel, insonderheit die Werke großer Meister, ganz in ihrem Geiste ausführen hören. Jenes erfordert aber viel Vorsicht und daher sollte es eine Zeitlang nur unter den Augen und unter der Anleitung eines erfahrnen, tiefblickenden Komponisten von geläutertem Geschmack geschehen; denn

sonst kann das Partiturenlesen auf sehr viel Irrwege führen. Man hat oft großes Wohlgefallen an der fleißigen, künstlichen Ausarbeitung eines Stücks, und ergötzt sich über die mannigfaltigen Versetzungen, Nachahmungen, Umkehrungen, an der Gedrängtheit und Lage der Stimmen ꝛc. und verspricht sich wer weiß wie viel Wunderdinge davon, und dennoch kann die Wirkung davon herzlich schlecht oder wenigstens ganz anderer Art seyn, als man sich vorstellt; da hingegen eine Partitur dem Auge wieder leer und verächtlich erscheinen kann, ohnerachtet der Effekt davon vielleicht groß und einzig ist. Nur bey schon viel eigener Erfahrung kann der Blick in Partituren ganz sicher und richtig werden. Also ist und bleibt jenes die Hauptsache. Hören also, mit der höchsten Aufmerksamkeit hören bildet, bey übrigens vorausgesetzten Kenntnissen und einem Sinne, dem es an dem Hauptsächlichsten, an der glücklichen und schnellen Wahrnehmung dessen, worauf es bey der Musik vorzüglich ankommt, des Geistes einer Komposition, nicht fehlt. Da aber jeder, der nicht selbst versucht, bey übrigens noch so guten Anlagen und erworbenem Urtheile, immer gewissermaßen aus der Kunst bleiben wird, so ist nichts nothwendiger, als selbst zu arbeiten und es mit Ideen, die auf den Effekt Bezug haben sollen, auf alle Weise selber zu versuchen. Kein Künstler, der in seiner Künstlerlaufbahn nicht Manches späterhin aus frühern Zeiten zurückzunehmen hätte; aber worin er sich späterhin am mehresten geändert findet, das ist nicht sowohl das gelehrtere und fleißigere, als die Wahl der Ideen und Instrumente, die er zur Beabsichtigung eines Effekts gebraucht, wie dies ganz natürlich ist. Wie manchem Theaterkomponisten hieng anfangs noch dies und jenes aus dem Kirchenstyl an; er giebt es auf. Wie mancher gefiel sich sonst in vielen kleinen Noten und Figuren; er fühlt, daß seine Musik an Kraft und Klarheit durch die größere Schreibart, durch einfacheren Schmuck gewinnt. Wie mancher modulirte im Orchester, brauchte viel enhar-

monische

monische Rückungen und dergleichen; endlich zieht er dem allen leichtere harmonische Anlagen und Entwickelungen vor, weil die Verständlichkeit dadurch mehr gewinnt, und es ganz etwas anders ist, wenn Orchester-Instrumente schwere Intervallensprünge, chromatische Verhältnisse auf dumpf gewordenen, oder unrein gegriffenen Saiten- und unvollkommenen Blasinstrumenten ausdrücken sollen, als wenn man sich so etwas auf einem Klaviere vorspielt. Auch in Absicht der Stellung des Orchesters, des Verhältnisses der Instrumente zu einander und ihrer Mischung, sogar gewisser eigenthümlichen Töne derselben, die entweder einen sehr bedeutenden oder verfehlten Gebrauch zulassen; ferner in Absicht der Singstimme zum Orchester, insonderheit in der Theaterentfernung, der Bewegung, die bey einer vielfachen Orchestermasse ganz anders, als bey einem Quartett oder beim Klavier ist u. dgl. m. macht er tausend Erfahrungen, wovon er beim Antritt seiner Laufbahn vielleicht gar keine oder nur eine sehr unvollständige Idee hatte. Ich, meines Orts, glaube, daß Niemand, selbst bey noch so vielem Hören, dies alles bis auf seine größten Feinheiten und Eigenheiten so erfahren und so verfolgen könne, der nicht sich und seine eigenen Ideen selber der Erfahrung zum Opfer bringt. Unterdeß hat dies die Musik, obwohl in einem ungleich größern Grade, mit allen Künsten gemein, und der hat unstreitig schon immer viel gewonnen, und ist schon viel dem Ziel entgegen gerückt, der mit Verstand und Nachdenken Partituren zu lesen gelernt und viel (Gutes und Schlechtes) ausführen gehört hat. Man kann nur ein gutes Buch schreiben, nicht wenn man bloß die Regeln der guten Schreibart theoretisch kennt, sondern wenn man viel Bücher solcher Art gelesen hat, und es übrigens an den anderweitigen Erfordernissen nicht fehlt.]

Wahl des Gedichts.

Sehr viel kommt bey der dramatischen Musik auf die Dichtung an. Je besser ein Gedicht ist, desto weniger darf man es durch musikalischen Unsinn entstellen.

[Sehr wahr; aber es giebt auch weniger Gelegenheit dazu. Man kann sicher behaupten, daß die elenden Wiener- und Prager-Texte viel an den schlechten Kompositionen Schuld sind. Vor einem honetten Gedicht hat jeder, selbst der gemeinste Musikus, Respekt.]

Der Franzose vergiebt dem Komponisten nicht die geringste Absurdität, wenn das Gedicht interessant ist und gut versifizirt. Er fühlt den Werth einer vernünftigen Arbeit in allen ihren Theilen, und läßt sich nicht gern darum bringen. — Also, junge Musiker, wählt immerhin schlechte Gedichte, wenn ihr Klingklang machen wollt; aber rechnet nicht auf beständigen Beifall, noch weniger auf dauerhaften Ruhm. Jedes Jahr werden eure Produkte wie das Herbstlaub dahin fallen.

[Wenn sich unter Gedichten nur wählen ließe! Wie viele, deutsche Dichter wenigstens, arbeiten denn für die Musik, zumal für die höhere Gattung derselben, die dramatische? Nicht viele giebt es, die eine hinlängliche Kenntniß von dem Geiste der theatralischen Musik und von dem Mechanischen beider Künste haben, in so fern dasselbe ihre gemeinschaftliche Wirkung erleichtert oder erschwert? Dichter, die wirklich etwas Gutes dieser Art liefern würden, mögen sich selten damit befassen, weil sie entweder dem Komponisten in der Meinung des Publikums nicht nachstehen mögen, oder aber weil sie gar befürchten, unter Ruinen begraben zu werden.

Es mag in der That nicht leicht seyn, ein ächtes effektvolles Theaterstück zu machen, gegen welches die Grazien nichts einzuwenden haben, das aber dennoch, sowohl von Seiten des Sujets als der Bearbeitung, den Sinn und die Phantasie des Volkes interessire, und dabey zugleich der Musik hinlängliche Veranlassung gebe, sich auszubreiten. So wie das Volk ist, so ist Vernünftigkeit, Korrektheit, einfacher Gang der Handlung grade das, was es dem Dichter am ersten erläßt. Gotter war gewiß einer unserer korrektesten Dichter; aber so weise auch die Anlage und so brav Diktion, Verse und manche Situationen in seiner Geisterinsel seyn mögen, und so viel ächt lyrischen Stoff sie auch für die Musik enthalte, der von dem bekannten Komponisten derselben sehr gut benutzt ist, so kann man doch nicht sagen, daß das Sujet in Rücksicht des Effekts auf der Bühne so geglückt sey, wie man von einem solchen gebildeten Dichter hätte erwarten sollen. Das allgemeinere Publikum, selbst auch die kleinere Anzahl der Kenner, wird immer nur an dem Ganzen ein mäßiges Interesse finden, und was an dem Eindrucke Schönes ist, wird immer dem Komponisten, wo er glücklich war und den kältlichen Stoff durch ein warmes Tongewebe überspinnen konnte, größtentheils allein verbleiben. — Diese Erscheinung ist merkwürdig; aber die Schuld davon trägt das Volk nicht so ganz. Seine Unbildung abgerechnet, liegt sie in etwas, was nicht sogleich in die Augen fällt. Es ist derselbe Umstand, warum wohl Komponisten sich lieber den Dichtungen schlechterer Dichter, bey aller Unvollkommenheit der Verse ꝛc. überlassen, und ihren Produkten bisweilen die schönsten Augenblicke der Begeisterung widmen. Ohne es zu wissen, treffen sie mehr das theatralische Interesse und stellen etwas auf, das, sey es noch so roh, doch das Spiel der Phantasie, zumal eines Instrumentalkomponisten, mehr in Bewegung setzt, als ein einfaches, wohlgeordnetes Sujet, das sich nur langsam und auf regel-

rechten

rechten Wegen zum vollen Leben entwickelt, das noch dazu wohl nur ein inneres Leben seyn kann, das mehr aus der Wahrnehmung der schönen dichterischen Uebereinstimmung entspringt. Gemeinere, um dieses Leben wenig bekümmerte Theaterdichter, lassen sich dafür mehr vom Zufalle leiten, der am liebsten in das Gebiet der Allgemeinheit (des Romantischen) führt und alle Art von Mannigfaltigkeit begünstigt. Daher treffen diese gewöhnlich am besten das Bedürfniß jener Komponisten — und wie viele sind derer nicht? — welche Worte nur für ein nothwendiges Uebel, für ein Medium halten, durch welches ihre Kunst sich äußern könne. Obgleich nun also die Verse holpricht sind; die Poesie platt und trivial und das Einzelne sehr wenig oder gar nichts von den Erfordernissen einer guten musikalischen Poesie an sich hat, so findet der Komponist doch in dem Ganzen, in der theatralischen Konstruktion etwas, was ihm für die Tendenz der Musik ein besonderes Interesse verspricht. So viel auch der gute Geschmack gegen dergleichen Machwerk hat, so kann man doch nicht leugnen, daß es auf dem Theater, wo es so sehr auf Belustigung der Sinne und der Phantasie ankommt, immer noch interessanter ist, als das verfehlte Lyrische, wo, bey Mangel an Handlung, sich das Mehreste auf Phrase beschränkt und der Stoff zu sehr verdünnt ist. — Hieraus läßt sich denn der Umstand begreifen, warum Komponisten, nicht gerade immer aus Noth — wiewohl sie unter uns groß genug ist — sondern sogar freiwillig zu auffallend schlechtem Stoffe greifen, weil er ihnen nehmlich am mehresten Befriedigung für ihre Darstellungskunst verspricht.

So lange also nicht — denn es sollte eigentlich wohl anders seyn — unsere bessern Dichter sich beeifern werden, so wie es bereits Göthe in einem leichtern Genre gethan hat, gute dramatische Gedichte zu liefern, die Alles erfüllen, was den beiden Hauptkünsten des Theaters, denen

Hervor-

Hervorbringung des Stoffs aufgetragen ist, welchen Schauspieler und Sänger durch Darstellung beleben, wahren Vortheil bringt und zugleich das Volk, (ohne zu ihm bis zum Unwürdigen hinab steigen zu dürfen) befriedigt: so lange wird man sowohl für Komponisten als für das Volk manche Entschuldigung gelten lassen müssen, wenn es zum Theil Manches über sein Interesse hinweg geschrieben findet und sich im Anschauen burlesker Dichtungen gefällt.

Musik außer dem Sinne der Worte.

Es ist schon recht, daß man jedes musikalische Produkt, worin keine Spur von Begeisterung und Originalität zu finden ist, und nur so eben noch sich an den nothdürftigen Sinn der Worte hält, dahin fallen lasse; aber bedauern muß es jeder Kunstkenner, wenn er auf ein sonst treffliches Werk stößt, dem die wesentliche Eigenschaft abgeht, in Sinne der Worte komponirt zu seyn. Unterdeß, wenn eins von beiden seyn soll, so „will ich denn doch noch weit lieber ein gutes „musikalisches Produkt, wenn es auch in Bezug auf die „Worte über Sinn und Regel hinausschweift, als eine „regelrechte Komposition, worin keine Spur von „innerm Leben und Genie ist.“ Für das erste lassen sich doch wohl immer noch Worte finden, aber diese gewährt keine andere Empfindung, als welche der Anblick einer Seeblume gewährt (remplace le nenufar).

Ich sagte einmal zu einem jungen Manne, der auf meine Veranlassung so eben eine Oper beendigt hatte, die voller neuen und pikanten Ideen war: „Sie haben sich gänz-

„lich

„lich in der Wahl vergriffen, denn Ihre Musik ist eine ganz „andere, als das Gedicht sie verlangt. Jetzt wäre es nö= „thig, man machte ein Gedicht zu Ihrer Musik, und das „sollte nicht schwer halten, wenn man das, wornach Sie „gearbeitet haben, umarbeitete. Alsdann würde beides mit „einander stimmen.“

Ohne mein Schüler zu seyn, ist d'Aleyrac der ein= zige Künstler, der, ehe er seine Laufbahn eröffnete, mein Arbeitszimmer besucht hat. — Voll Geist und Feinheit ist er aber auch einer von den Künstlern, die am mehresten auf das Dramatisch=Schickliche Rücksicht genommen haben.

Junge Männer! euch allen steht meine Thür offen, wenn euch, wie ihn, wahrer Kunstenthusiasmus beseelt. Glaubt nur, ich leide oft sehr, wenn ich eure Produkte so mit anhöre, und oft sage ich bey mir selbst: drey Unterre= dungen würden hingereicht haben, um diesen jungen Mann zu überzeugen, daß er die herrlichen Gaben, die ihm die Natur verliehen, unrecht gebraucht.

Erfolg von Theaterstücken.

Theaterkomponisten machen sehr verschiedene Karrieren. Der Erfolg eines Werks kann von eigenthümlichen Umstän= den abhängen, und wenn es mehr als ein anderes gefällt, so ist das noch lange kein Grund, daß der Verfasser desselben glauben dürfe, es sey wirklich das Bessere. Mancher macht eine vortreffliche Musik auf ein schlechtes Drama, und seine Musik begräbt sich unter den Ruinen desselben. Unterdeß wird die Partitur gestochen; Kenner lernen die Arbeit nach ihrem Werthe schätzen und verbreiten leise unter einander

ihren

ihren Ruf. — Ein anderer macht eine sehr mittelmäßige Musik, worin Alles nachgeschrieben, nur anders gestellt und gewendet ist, übrigens nur auf einer oberflächlichen Harmonie ruhet. Nichts von dramatischer Wahrheit, keine Spur von Kenntniß des menschlichen Herzens. Die Heiterkeit hat einen traurigen Ausdruck, und was Geist seyn sollte, ist Grimasse. Aber der Musik liegt ein gutes Gedicht zum Grunde, und siehe da, sie wird mit dem glücklichsten Erfolge gekrönt.

Aber wie lange währt das? Endlich bringt man Partien davon in Konzerte und nun liegt sie nackt und kahl vor Augen. Der Dichter, die Aktrize von Ruf, Dekorationen — alles ist hin, und der Riese wird zum Zwerge. Dann hat er gut seufzen, daß der Erfolg so schlecht ist, daß Kunstgenossen ihn verkennen. Es geschieht ihm ganz recht, wenn sie seinen Namen aus der Liste guter Komponisten ausstreichen, in welche er sich schon eingetragen glaubte.

Was von dramatischen Abänderungen zu halten.

Man findet wesentliche Fehler fast in allen Werken, so gut sie auch seyn mögen. Bald sind es Nachläßigkeitssünden, bald kommen sie von den zu weit getriebenen eigensinnigen Meditationen her, bald von Mangel des Besserwissens.

Unterdeß giebt es doch auch oft Mängel in dramatischen Werken, die nicht zunächst von den Verfassern herrühren, oder wenn es ist, so waren sie unvermeidlich und in den Umständen gegründet. Man weiß manchmal nicht, wie ein Künstler, der dafür bekannt ist, daß er Fleiß an seine Werke

wendet,

wendet, zu mancher Inkorrektheit hat kommen können. Trägheit ist daran so wenig Schuld, als Unwissenheit. Aber man muß wissen, daß es bey den ersten Proben gewöhnlich durcheinander hergeht, und man eilt, was man kann, die Handlung, die mißfällt oder gedehnt scheint, Stellenweise wegzubringen. Da muß nun der Komponist in seiner Partitur ähnliche Abänderungen und Verstümmelungen vornehmen; er muß durch gewaltsame Uebergänge Stellen in Verbindung bringen, und das kann denn selten ohne Unvollkommenheiten abgehen, die am Ende sein Werk verunzieren. O ihr Kabalensüchtigen Feinde des Talents, wie manches Meisterwerk habt ihr nicht schon auf eurer Seele!

Bey der Probe von meiner Lucile wollte man finden, daß das Quartett, was nachher so allgemein gefallen hat:

Où peut-on être mieux
Qu'au sein de sa famille?

abgekürzt werden müßte; aber ich widersetzte mich dieser Meinung und wünsche mir noch jetzt Glück dazu. In der letztern Probe vom Huron hatte ich Stellen aus einem Duett weggeschnitten, aber Monsigny, der neben mir stand, war nicht damit zufrieden und sagte: „aus übergroßer Ge„fälligkeit haben Sie die ganze Piece verdorben, es ist un„möglich, daß Sie es so geschrieben haben, wie ich es eben „hörte.“ — Ich schämte mich über meinen Mißgriff, und stellte die erste Lesart wieder her.

Die letzten Proben sind gewöhnlich für Verfasser und Akteurs ein Akt der Qual und Pein, und man weiß fast kaum noch, was man thut noch thun sollte. Dann gehts ans Schneiden und Säbeln los, und man verstümmelt öfters

ein

ein gutes Werk, das weiter nichts, als einer guten Ausführung bedürfte; dann begehen wohl Dichter und Komponist Fehler, weswegen sie ihre Schüler anlassen würden. Erschöpft und ermüdet von Arbeit und Unruhe, wie sollten sie wohl das recht machen können, was in Künsten das Schwerste ist, einen Theil von einem Ganzen wegzuschneiden, über das man lange brütete? Zwey Generalproben, bey welcher Zuhörer wären, würden vieles ganz anders ins Licht stellen. Dabey bleibt es indessen mehr als zu gewiß, daß die Verfasser sich in ihrem Arbeitszimmer nur zu sehr täuschen, sie mögen auch noch so sehr auf die Handlung ihr Augenmerk richten; es ist und bleibt unmöglich, daß sie alle Effekte vorher sollten genau berechnen können.

Als ich aus der ersten Vorstellung eines meiner Stücke kam, horchte ich umher, was die Leute davon urtheilten. Einen hörte ich sagen: ich hätte große Lust, eine gewisse Piece darin — ich nenne sie aus Vorsatz nicht — auszupfeifen, so nachläßig ist sie gearbeitet. Und siehe da, ich hatte sie dreimal überarbeitet; zur Hälfte aber hatte man sie in den Proben verkürzt, und das Ding hatte mir mehr Mühe gemacht, als die ganze Oper. Ich ließ es in den folgenden Vorstellungen ganz weg.

Willkührliche Zusätze der Spieler.

Ich höre öfters, wie man hier und da einige Noten zu meinen Accompagnements hinzusetzt. Sie sind oft an sich recht gut, aber ich wünschte doch, man ließe sie weg oder den Zuhörer selbst hinzudenken. Wenn nun jeder Spieler von derselben Sucht zu variiren besessen wäre, was sollte

dabey wohl für das Ensemble herauskommen? Der ausübende Musikus, der die Grenzen seiner Pflicht überschreitet, giebt sich nicht allein die Miene, als wolle er dem Komponisten Lektion geben, sondern er nimmt auch gegen seine Mitspieler den Ton des Lehrers an, der ihn auf die Dauer völlig um allen guten Ruf bringt.

Harmonie in der Ausführung.

O Harmonie! oft sucht man dich, wo du nicht zu finden bist. Ich trete in den Palast der Künste. Tausend Musiker finde ich dort versammlet und alle in der Absicht, durch Harmonie zu bezaubern! Gott des Genies, Apollo! und du, weise Minerva! begeistert sie doch und ruft ihnen zu: O meine Kinder! nur auf den unwandelbaren Pfeilern der Natur ruht der heilige Gesang der Hymne, die ihr so eben anstimmen wollt. Euch alle beseelt der Zweck, Eine alleinige Wirkung hervorzubringen. Einer ohne den andern macht ihr nur vereinzelte Fragmente des Grundakkordes aus; vereinigt vermögt ihr ein Konzert der Götter zu bilden. Hütet euch vor der Sucht, einzeln glänzen zu wollen; ihr schadet euch selbst, wenn es auf Kosten des andern geschehen soll. Alles beruht auf Einheit; nichts ist ohne sie, und ihr werdet sie finden, wenn jeder von euch für Alle thut, was alle vereinigt für jeden Einzelnen thun müssen.

Taktschlagen.

Es ist nicht gleich viel, ob ein Musikdirektor von seinen Untergebenen geliebt werde oder nicht.

[Man

[Man kann allenfalls dafür setzen: respektirt werde; denn geliebte Direktoren sind nicht selten schwächere Direktoren und haben zu viel Nachsicht, die bey den Nachläßigen, Zerstreuten im Orchester eben Anhänglichkeit erzeugt. Achtung und Furcht sind bey sinnlichen Menschen, wie die Musiker en gros sind, die überdem noch viel Eigendünkel und Virtuoseneigensinn haben, und gleich Schauspielern schwer zu leiten sind, die wirksamsten Mittel auf Gehorsam und Uebereinstimmung zu wirken. Die erste muß aus der innern Ueberzeugung des höhern Verdienstes des Direktors kommen, und Furcht aus dem Bewußtseyn seiner Macht und eines wohl soutenirten Ansehens.]

Im erstern Falle wird jede noch so leise Bewegung, der kleinste Schlag mit der Hand oder dem Fuß von jedem aufgegriffen, da im Gegentheil nichts närrischer ist, als ein Anführer, der die Bewegung leiten will und kein Vertrauen hat. Er schlägt drauf los, er strapazirt sich und es hilft Alles nichts.

Ich bin überhaupt nicht für das viele Taktschlagen bey der Theatermusik. Bey großen Chören ist es nöthig, aber sonst schadet es der guten Execution. Jeder Musikus muß eigentlich auf den Schauspieler sehen; das ist das einzige Mittel gut zu akkompagniren.

[Eigentlicher wohl auf seine Stimme; denn jenes braucht, überhaupt genommen, nur Sache des Direktors und höchstens noch des Vorgeigers zu seyn. Bey der jetzigen Instrumentalarbeit würde das ein übler Rath seyn und die Exekution gewaltig verwirren.]

Schlägt ihm jemand den Takt vor, so hält er sich davon dispensirt, denn zweien Personen kann er doch auf einmal nicht folgen. Ueberdem so bringt es der Ausdruck so mit sich, daß Sänger und Instrumentalist bisweilen etwas über

das strenge Zeitmaß hinausgehen, und für den ist es sehr übel, der nie etwas davon ahnet.

[Allerdings giebt es der Fälle. Allein der Mißbrauch, der jetzt mit dem Retardiren getrieben wird, wodurch alle Haltung und alles Gefühl der Stetigkeit aufgehoben und die Musik unsicher und kraftlos gemacht wird, und die Theaterausführungen immer schwieriger werden, möchte es sehr nothwendig machen, daß der Takt kräftig angedeutet und die Sänger zur Ordnung im Gesange zurückgeführt würden. Unter dem Vorwande des guten Ausdrucks erlauben sich Sänger und Sängerinnen, wohl auch Orchester selber, Unregelmäßigkeiten und Ziereyen, die im höchsten Grade unausstehlich zu werden anfangen.]

Die Mitglieder des Orchesters werden kalt und gleichgültig, wenn sie nicht ihr Auge auf den Schauspieler haben; das Taktschlagen erniedrigt sie und thut ihrem natürlichen Gefühle, durch welches sich jeder lieber als durch das Zwanggesetz leiten läßt, Eintrag. Bey großen Operntheatern ist es indessen nothwendig, wo man öfters hinter den Kulissen große Chöre singt. Man glaube nicht, als wenn eine Gruppe von Sängern das Orchester, so zahlreich es auch sey, hören könne; jeder singt dem andern ins Ohr, und oft ist mirs eben so gegangen, daß ich selber gegen den Takt sang, und das Chor, was mich umgab, falsch anführte. „Der Chordirektor kann ja aber etwas vortreten.“ — Allein, wenn während des Chores getanzt wird und eine Menge Tänzer die Vorderbühne besetzt halten, so hilft auch das nichts mehr. Der Kapellmeister schlägt dann heftig auf sein Pult, und das ist sehr unangenehm zu hören und vernichtet sogleich alle theatralische Täuschung.

Ich habe öfters darüber nachgedacht, wie dem abgeholfen werden könnte, und ich finde, daß es gut seyn würde, wenn man hinter der Scene, oder selbst auch unterhalb der Bühne, einige große Orgelpfeifen anbrächte, dergestalt, daß an der Stelle, wo der Ton derselben herauskommen soll, einige Oeffnungen im Boden angebracht würden. Die Klaviatur davon wäre im Orchester. Dadurch würden Chöre am sichersten angeführt und im Tone erhalten werden.

[Vieles liegt auch daran, daß in Orchestern oft zu wenig Baß ist. Wenn hinreichende Kontreviolons mit einer proportionirten Anzahl Cellis da sind, die in strenger gleichförmiger Bewegung mit einander gehen und (ein wichtiger Umstand) sowohl hoch genug placirt als auch gehörig vertheilt sind und nicht auf einem Haufen stehen: so ist (da überdem Fagotts in Chören meistens mit den Grundbaß führen) für den Takt auch in der Entfernung gewonnen, und man braucht der Orgelpfeifen nicht, die wegen ihres heterogenen und unnüancirten Tons eine unangenehme Mischung mit den übrigen Instrumenten machen würden. Doch ist der Einfall nicht übel und vielleicht wohl ausführbar.]

Mischung des Stoffs.

Obgleich das Publikum nur komische Opern zu verlangen scheint, so sieht man doch, daß es den Stücken, die ein natürliches vernünftiges Interesse haben, fortwährend seinen Beifall schenkt. Rührende Dramen, worin das Komische auf eine ungezwungene Art mit der Haupthandlung verwebt ist, scheint es unterdeß allen andern vorzuziehen.

[So gut kann man nun freilich von unserm deutschen Publikum nicht sprechen. Aber es ist nur verwöhnt und

mißgeleitet, und daran sind Dichter und Komponisten, wie Schickaneder, Schmieder, Wranitzky, Wenzl Müller und Konsorten Schuld. Es ist wohl eben so gut des Eindrucks des Wahren und Vernünftigen empfänglich, daß man, den neuesten Nachrichten zu Folge, sogar in Wien anfängt, an den Spektakelstücken und dem unsinnigen Geschmier, das bis dahin die Bühne geschändet hat, Ekel zu finden. Unsere Operetten fiengen mit Standfuß und Hiller so einfach an; aber wie bald sind wir unter die Ungeheuer gerathen!]

Auf der Bühne, wie überall, giebt es kein sichreres Gegengift wider die Langeweile, als Abwechselung. Man muß daher kein Genre ausschließen.

Bewegung.

Ich habe bemerkt, daß die über den Stücken angezeigte Bewegung in den nördlichen Provinzen Frankreichs langsamer, in den südlichen schneller genommen wird. Unterdeß muß man nicht glauben, als wenn die Schnelle der Bewegung mit der mittägigen Lage der Länder zunähme. In Rom exekutirt man alles viel langsamer, als in Paris, und ohne Zweifel noch viel langsamer in heißen Erdstrichen; aber langsamer, glaub' ich, allemal, je mehr man nach Norden kommt. In diesen, wie in vielen andern Fällen, bringen Extreme dieselben Effekte hervor. In heißen Klimaten ist man geschwächt, in sehr kalten dumm.

Man hat verschiedentlich von einem Rhythmometer gesprochen, der die Bewegung unveränderlich angäbe. Aber wozu das? Ist es nicht besser, man läßt jedes Volk, jede Provinz seine Bewegung lebhaft, gemäßigt oder langsam neh-

nehmen, je nachdem es seinem Naturell angemessen ist? Ich bin gewiß, daß, wenn selbst durch den Pendul die Theile der Bewegung eines Musikstücks bestimmt werden sollten, man dennoch in jedem Lande sich, der verschiedenen Temperatur wegen, nicht daran kehren, sondern seinen Gang darin fortgehen würde.

[Prof. Abel Bürja hat einen musikalischen Zeitmesser erfunden, wovon eine Beschreibung herausgekommen ist. (Berlin bey Petit und Schöne 1790.) Es kommt darauf hinaus: Wenn der Komponist das Zeitmaß eines Stücks genau bezeichnen will, so verkürzt oder verlängert er den Pendul so lange, bis die Schwingungen mit der Dauer seiner Viertel: auch wohl Halben: oder Achtelnoten genau zustimmen. Die Länge des Penduls ersiehet er auf der Längen: Skala vermittelst des angelegten Winkelhakens, und schreibt sie über sein Stück, nach welcher Bezeichnung nun jeder, der ein ähnliches Instrument besitzt, nach einigen Schwingungen genau das Tempo wissen kann. — Das Instrument ist sehr simpel und wohlfeil, und dabey wäre also keine Schwierigkeit. Nur frägt sich, wie dies bey Orchestern angewendet werden sollte, wo man doch nicht, wenn man dort auch ein solches permanentes Instrument anbrächte, bey rasch auf einander folgenden Stücken und noch weniger bey den so häufigen Abwechselungen des Tempo's, zu demselben seine Zuflucht nehmen könnte. Auch bey Konzert: und Kirchenmusiken finden sich ähnliche Schwierigkeiten, den Uebelstand nicht einmal gerechnet, und die Art von Unehre, die für den Anführer damit verbunden seyn würde. Das Einzige wäre, daß der Direktor sich beim Studium der Partitur und etwa noch je zuweilen in den Proben dadurch leiten ließe; aber wie sehr sind alsdann immer noch Abweichungen bey den Vorstellungen möglich. Unterdeß ist die Erfindung nicht zu verachten und verdient doch wohl näher gekannt und benutzt zu werden.

Auch ein Kantor in Meissen, Namens Weiske, hat einen sehr einfachen und wohlfeilen Chronometer erfunden, den ich aber so wenig, als den von Wenck kenne, der weniger einfach, aber übrigens auch ganz brauchbar seyn soll, und von welchem eine Beschreibung (Magdeb. bey Keil 1798.) herausgekommen ist. — So eben erfahre ich noch, daß der vom Kantor Stäckel bey Magdeburg ganz neuerlich erfundene Zeitmesser von allen der beste, genaueste und anwendbarste seyn soll. Er ist zugleich sehr wohlfeil.]

Weder Lulli's noch Rameau's Werke, sagen unsre ältern Leute, exekutirt man in der richtigen Bewegung. Das hat aber mehrere Ursachen. Wenn man jetzt manches schneller nimmt, so liegt das darin, weil man heutiges Tages weit mehr Kenntniß hat und in der Ausführung viel weiter ist, als ehemals; weil man Sätze, die sonst nur langsam gefaßt wurden, jetzt viel schneller begreift. Mit verminderter mechanischer Schwierigkeit gewinnt die Phantasie an freiem Ausfluge.

[Gretry hält, wie wir noch öfter sehen werden, ganz besonders viel von dem Einflusse des Klima's; aber etwas ist immer daran, wie man an sich selber erfahren kann. Der zufällige Umlauf des Bluts, das Temperament, insonderheit die Sache selber, die gradehin das Gefühl in Bewegung setzt und der Charakter und Zuschnitt der Musikstücke, die entweder von selbst forttreiben oder rhythmische Sätze und Figuren enthalten, die unmerklich zu schnellerer Bewegung einladen: Alles das erklärt die Ungleichheit der Ausführung bey dem einzelnen Spieler. Bey Orchestern, zumal wenn theatralische Handlung dazu kommt, treten noch mehrere Ursachen der veränderten, und öfter beschleunigten, als retardirten, Bewegung ein. Unterdeß ist diese, nach reiner Intonation, das allererste und wichtigste bey der Ausfüh-

führung, und von ihr hängt gewöhnlich der Sinn oder Unsinn, kurz die ganze Wirkung ab, und es kommt demnach alles darauf an, daß man sie so wenig als möglich der Zufälligkeit aussetze. Unglaublich ist es, was dadurch aus einer Musik öfters wird, und guten Komponisten (für das Theater insonderheit) müßte eigentlich immer ein Grauen angehen, wenn sie ihre Werke fremden Händen übergeben. Alles Andeuten des Tempo's ist nicht genug; hier ist das Gefühl dafür so, dort anders. In Wien, Manheim, München spielt man rascher und feuriger, als in Berlin, obwohl hier jetzt freier und lebhafter, als ehemals. Das Mehreste ist dem Gefühl und der Einsicht des Anführers, seinem Geschmacke oder Ungeschmacke überlassen. Ist diese Einsicht, dieser inwendige Takt aber auch nur in ihm vorhanden, so hat es damit keine sonderliche Gefahr, obwohl der Geist des Komponisten sich immer Ausnahmen bedingen wird. Der richtige Ausdruck der Bewegung muß aus dem innern Sinne, dem Charakter und der äußern Konstruktion der Musikstücke hervorgehen, welches letztere Kennern nicht weiter erklärt zu werden braucht. In diesem Verstande müssen alle Menschen in allen Klimaten das richtige Maß der Bewegung gleich gut treffen können, und es ist Vorurtheil, nothwendige Unterschiede derselben aus jenen Zufälligkeiten herleiten zu wollen. Als eine sonderbare, aber auch leicht erklärbare, Erscheinung ist noch zu bemerken, daß Musikdirektoren das den Stücken gebührende Maß der Bewegung zuweilen glücklicher treffen und denselben dadurch ein größeres Interesse der Wahrheit zuwenden, als Komponisten selber, wie man dies unter andern vom Kapellmeister Pißendel und Hasse weiß. Die Auseinandersetzung davon würde hier zu weit führen.]

Rhythmus.

Die rhythmische Musik, das ist eine solche, worin Bewegung vor der Melodie und Harmonie hervorsticht, frappirt die Menschen am mehresten. Man spare sie für große Veranlassungen auf, z. B. wenn man eine Armee marschiren lassen will; denn wer durch den Rhythmus gezwungen zwanzig Schritte vorwärts gethan hat, der geht weiter fort, so lange der Rhythmus dauert. Es gehört eine neue, oder eine vergrößerte Kraft dazu, um ihm eine andere Richtung zu geben. Auch bey allen bedeutungsvollen, sentenzieusen Stellen ist er gut anzuwenden. Ein starker Ausdruck erfordert auch eine bestimmtere Bewegung, als in jeder Musikart zu herrschen pflegt.

Die Alten wissen viel von der Gewalt des Rhythmus zu sagen. Und in der That wirkt er mächtiger, als Melodie und Harmonie.

[Wenn von Rhythmen der Alten die Rede ist, so sind darunter nicht bloß solche zu verstehen, die im Allgemeinen aus dem Zeitmaß entstehen und insonderheit in den besondern Versarten (Trochäus, Spondeus, Jambus, Anapäst ꝛc.) erkennbar sind, sondern die spezifischen Rhythmen, die einem gewissen Gefühle oder einer Leidenschaft so eigen sind, daß sie auf keine andere übergetragen werden können. Also in der richtigen Anwendung des Zeitmaßes auf die gebundene Rede nach jedesmaliger Beschaffenheit der zum Grunde liegenden Empfindung müssen die Alten so äußerst sorgfältig gewesen seyn, wenn jene wundervollen Wirkungen dadurch hervorgebracht worden seyn sollen. Von der Poesie ist es ganz ausgemacht, denn die Werke liegen am Tage. Von der

Musik

Musik kennen wir weiter nichts; allein so unvollkommen ihre Tonverbindung gewesen seyn muß, so läßt sich doch aus jenem Umstande und nach dem feinen Gefühle der Griechen annehmen, daß sie bey den wenigen und unvollkommen verbundenen Tönen dennoch mit Hülfe des Rhythmus, welchem solche Verse die höchste Deutlichkeit und Bestimmtheit gaben, auf das Gefühl eine lebhafte Wirkung hervorgebracht haben müssen. Dazu kam noch, daß in der Bildung der Verse nicht allein auf den Wohlklang durch Ordnung der Accente und Anzahl der Sylben, selbst auf die Wahl des Tons der Worte gesehen wurde, sondern daß es sogar ein festes Maß gab, wornach die Dauer der Worte in der Aussprache, wodurch der deklamatorische Gesang noch mehr Sicherheit erhielt, abgemessen werden konnte; wenn nehmlich die Berichte davon wahr sind. Gewiß ist es, daß, wenn eine Sprache keine regelmäßige und festgesetzte Prosodie hat, auch das musikalische Zeitmaß an dieser Unregelmäßigkeit Theil nehmen muß. Bey den Griechen hatte das musikalische Zeitmaß, da es ganz nach der poetischen Prosodie geformt war, mit derselben einerley Art von rhythmischen Füßen; der Reichthum der einen theilte sich daher auch der andern mit, und hieraus mußte denn nothwendig eine große Mannigfaltigkeit sowohl der musikalischen als poetischen Füße entstehen.]

Ist alles Dreies, Melodie, Harmonie und Rhythmus, gut mit einander vereinigt, so ist die Gewalt des letztern unwiderstehlich. Wenn ein markirtes und symmetrisches Lied sich eines Auditoriums bemächtigt, so hört man, wie man mit den Füßen und Stöcken den Takt stampft; Alles muß mit, und der angegebenen Bewegung folgen.

Ich habe mich öfters eines seltsamen Stratagems bedient, um den Schritt einer Person, mit der ich spazieren gieng, entweder aufzuhalten oder ihn schneller zu machen.

Jeman-

Jemanden sagen, er gehe zu geschwind oder zu langsam, ist eine Art von unanständigem Despotismus, den nur höchstens die Freundschaft zu Gute hält. Ich fieng also unmerklich an, einen marschmäßigen Gesang anzustimmen, der erst nach den Schritten meines Gefährten eingerichtet war, dessen Bewegung ich aber allmählig veränderte, je nachdem ich sie geschwinder oder langsamer haben wollte; und ich erreichte meinen Zweck auf die bequemste und unschuldigste Art von der Welt.

Das Gefühl des Gewichts der Worte muß den Musikus auf die rhythmische Bewegung seiner Musik leiten; denn wenn der Dichter nicht sehr sorgfältig gewesen ist, so sind die Sylben eines Verses nicht von gleicher Länge und Kürze mit denen der folgenden Verse. Sollte aber auch die Poesie einen gleichen unveränderlichen Rhythmus einführen, so würde es ein großer Zwang für den Künstler seyn, sich überall darnach richten zu müssen, denn eine unausstehliche Monotonie würde davon die Folge seyn.

[Unsre deutschen Dichter und bessern Komponisten haben in der Behandlung mannigfaltiger, abwechselnder Rhythmen sehr viel gethan, und es müßte für unsern Verf. sehr vergnügend und — nicht weniger belehrend seyn, wenn ihm z. B. eine Auswahl der besten unserer Lieder in den verschiedensten Sylbenmaßen bekannt gemacht werden könnte. Keine Nation hat vermuthlich, nein gewiß so viel Meisterhaftes dieser Art aufzuweisen, als die unsrige. Wie viel rhythmische Schönheiten finden sich in den Schulzischen und Reichardtschen Liedersammlungen, und wie viel hat Kunzen in der Komposition von Klopstocks Bardiet: Hermann und die Fürsten geleistet!]

Der

Der syllabische Gesang, der so viel Gleichartiges auch in Absicht der Bewegung hat, ist zwar von großer Wirkung auf die Seele der Zuhörer; aber es ist nicht weniger wahr, daß eine Oper, die ganz nach diesem System geschrieben wäre, eben so ennuyant und eintönig seyn würde, die Rhythmen möchten auch darin noch so mannigfaltig seyn.

Ich bedaure die Komponisten in Italien, die wohl vier- bis fünfmal dasselbe Gedicht von Apostolo Zeno oder Metastasio in Musik setzen müssen. Wenn das Gefühl uns ein für allemal den wahren Ton angezeigt hat, in welchem es gehalten seyn muß, wie ists möglich, daß die Bewegung und der Charakter einer Arie wieder anders genommen werden können? Wenn man eine und eben dieselbe Sache zweimal sagen kann, so muß es das eine Mal treffender seyn, als das andere.

Ritornel.

Das Ritornel ist gleichsam der Titel, die Vorrede zu einem Musikstück. Bisweilen stellen Ritornels die Noten vor, welche der Autor, zur nähern Erläuterung seines Gegenstandes unter den Text anbringt.

In Italien dient das Ritornel zu weiter nichts, als die musikalische Phrase zu wiederholen, oder ein Vorgefühl von dem nachfolgenden Gesange zu geben, und bezeichnet mehr Ruhe als Stetigkeit der musikalischen Rede. In Frankreich hat es dramatischen Charakter; wo es zur dramatischen Handlung nicht nothwendig ist, da ist es überflüßig. Braucht man es hier ohne Noth, so giebt man dadurch zu verstehen, daß die Handlung keinen raschen Gang fordert, daß man die

Musik

Musik für weiter nichts, als ein Konzert ausgiebt, und daß sie nicht für Seelenmahlerey genommen werden soll.

Das Ritornel ist zuweilen von einem großen Nutzen, um auf die nachfolgende Handlung vorzubereiten und diejenige fester zu halten, von der man glaubt, daß sie den Zuhörern zu bald entwischen könnte. Ich bin der Erste gewesen, der den Theil der Sinfonien, den man Zwischenakt nennt, abgeschafft und dafür etwas anders eingeführt hat, das mehr Bezug entweder auf die vorhergegangene oder nachfolgende Handlung des Drama's hat. Zwischen dem zweiten und dritten Akt der Evénemens imprévus lasse ich die Arie, die eben kommen soll, Dans le siècle où nous sommes im voraus schon hören. Lisette, die während des Ritornels kommt, scheint den Zuschauern schon vorher Rechenschaft von dem zu geben, was in ihrem Innern vorgeht. Diese Manier des Zwischenakts haben mehrere Komponisten, denen Wahrheit etwas werth ist, ebenfalls angenommen.

[In einer der bessern neuern französischen Opern, Palmer, von Bruni, die bey einer angenehmen Popularität viel frisches Leben und sehr brav gearbeitete Stellen hat, wird auch zwischen dem zweiten und dritten Akt eine charakteristische Musik fortgeführt, welche die beiden Akte mit einander verbindet, während welcher Zeit ein Gefecht geliefert wird, wovon man die Kanonenschüsse aus der Tiefe des Theaters hört. Da die Scene so nahe ist, und die Phantasie sich hinter dem Vorhange dieselbe mit der größten Lebhaftigkeit ausmahlen kann, während das Ohr vorn durch das ausdrückende Orchester und aus der Ferne durch Schüsse angegriffen wird, so ist die Täuschung vollkommen, und der Komponist hat einen der glücklichen theatralischen Gedanken gehabt.]

So kann man auch die Handlung durch ein Ritornel noch weiter fortsetzen, wie ich dies in der Amitié à l'épreuve gethan habe. Das Orchester führt das Trio: Je pars, rien ne m'arrête, als konzertirende Sinfonie eine Weile fort, und dieser neue Zug machte zu Versailles vielen Effekt.

[Im Raoul von Crequi von d'Aleyrac wird, nachdem der Vorhang nach dem zweiten Akt schon gefallen ist, noch ein langes Ritornel von dem ungemein braven Finale fortgeführt, welches eine sehr gute Wirkung macht und der Phantasie Gelegenheit giebt, die Handlung noch eine Weile fortzusetzen. Auch deutsche Komponisten haben dies mit gutem Glück angenommen. Daß übrigens heftige Scenen, die von sanften abgelöset werden, oder umgekehrt, ebenfalls durch allmählige Abstufungen oder Verstärkungen vorbereitet und angedeutet werden müssen, gehört zur dramatischen Oekonomie, welche alle gute Komponisten längst in Ausübung gebracht haben. Jedoch findet im zweiten Falle einiger Unterschied Statt. Der theatralische Effekt würde bisweilen sehr gestört werden, wenn bey plötzlichem Ausbruch der Leidenschaft, oder bey der schnellen Erscheinung eines starken Charakters, das Starke, Schreckliche ꝛc. erst nüanzirt und vorbereitet werden sollte. — Bey Ungewißheit, Verwirrung, Beschämung, Verlegenheit, bey Geständnissen der Liebe ꝛc. sind kurze Ritornelle von sehr vieler Wahrheit.

Etwas Wohlgedachtes über das Wesen und den Zweck der Ritornels findet man in Forkels musikal. krit. Beiträgen B. 1. S. 116 folg.]

Einfluß der Mode.

Die nachahmenden Künste folgen leider auch dem Strom der Mode. Um sich nahe an die Wahrheit zu halten, zeich-

nen

nen sie die Manier, welche gerade herrschend ist, die Wendungen, welche die Dinge so eben genommen haben. So löst ein Vorurtheil das andere ab; eine Lächerlichkeit weicht nur einer andern. Endlich sieht man, wenn eine geraume Zeit verflossen ist, wie groß die Macht des Vorurtheils war, und es ist dann fast Niemand, der nicht sagen muß: Es ist doch unbegreiflich, wie man vor' zehn Jahren so etwas hat machen können.

Gleichwohl muß der Künstler der Mode auch nicht so gerade vor den Kopf stoßen. Zu große Strenge bessert nicht; man kann ja in einzelnen Dingen etwas nachgeben und den wahren Prinzipien dennoch treu bleiben. Vernet bemerkte am Ende seiner Laufbahn, daß man anfing starkes Kolorit zu lieben; er huldigte dem Abgotte des Tages und kolorirte also einige Gemählde sehr stark, aber hütete sich wohl, seinen Grundsätzen etwas dabey zu vergeben. Auch Sie, mein Freund, sagte er einmal zu mir, werden wohl dran müssen, etwas von der Spektakelmusik, die jetzt Mode wird, anzunehmen. O ja, antwortete ich, das wird wohl nicht anders werden; aber übertreibe man auch noch so wenig, muß man nicht immer wieder zum Gemäßigten einlenken? —

[Es verdient wohl eine beiläufige Bemerkung, daß dieser große Künstler, dem Diderot in seiner ungemein anmuthigen humoristischen Phantasie: Regrets sur ma vielle robe de chambre (sie findet sich in meiner Sammlung von Diderots Erzählungen Magdeb. bey Keil 1789.) ein sehr geistreiches Monument gesetzt hat, so eben zwey Monate vor der Hinrichtung seiner einzigen schönen und liebenswürdigen Tochter Emilie unter Robespierre, starb. Hätte er noch so lange gelebt, so würde er ebenfalls unter der Guillotine haben sein Leben lassen müssen.]

Ich

Ich suchte im Raoul Blaubart, Peter dem Großen, und Wilhelm Tell das musikalische Kolorit zu verstärken, das heißt, mehr Harmonie und Orchesterbegleitung in meine Arbeit hinein zu legen; aber ich machte es wie Vernet, und gieng im geringsten nicht von meinem System ab. Mein Hauptabsehen war auf den Theatereffekt, auf Zeichnung des Ganzen und auf Gesang gerichtet, und das Orchester, obwohl jetzt kräftiger, diente bloß zum Kolorit.

Ich kann den Musikern nicht beistimmen, die es umgekehrt machen. Unstreitig hat Glucks Beispiel sie mit fortgerissen; aber man muß, wie er, Philosoph seyn und die Kunst besitzen, ein wohl angelegtes und ausgearbeitetes Ganze aufzustellen, um jenen Grundsatz umzustoßen, und das zur Hauptsache zu machen, was nur Nebensache ist. Wenn man nach richtigem Grundsatz arbeiten will, so muß man das Orchester dem Gesange unterordnen, und nicht umgekehrt. Ein Beweis davon ist, daß schon mehrere Komponisten in dem Gluckischen Genre haben schreiben können; ich zweifle aber, ob man einen reinen und wahren Gesang, namentlich den schönen idealischen Gesang von Sacchini, mit eben dem Erfolg wird nachahmen können. Man wird demnach am sichersten beurtheilen, ob ein Genre, das sich einführt, in den wahren Prinzipien der Kunst gegründet ist, wenn man gewahr wird, daß junge Künstler sichs gar nicht einfallen lassen, das Genre auf einen immer höhern Grad der Vollkommenheit zu bringen, und, wenn bey ihren Nachahmungen keine sonderlichen Resultate herauskommen.

[Eine Bemerkung, die wohl erwogen zu werden verdient. Was ächter Art ist, hat das Eigene, daß es die Kräfte der

Seele in ein höheres Spiel setzt und zu neuen Erfindungen, Erweiterungen und Verbesserungen Anlaß giebt; da hingegen das Affektirte und Erkünstelte die Phantasie und Vernunft nicht lange auf eine wohlthätige Art reizt und beschäftigt, und bey näherer Nachforschung und Bekanntschaft mit seinem Inhalte an Interesse verliert. Was in zu enge Grenzen der Einbildung, des Vorurtheils, der Mode ꝛc. eingeschlossen ist, giebt keinen Stoff zu günstigen Erweiterungen und wird seinem Schicksale überlassen. Das ist, in Anwendung auf die Künste, eine nicht gemeine, fruchtbare Idee.]

„Aber wie kann wohl die Musik, die eine der frivolsten Künste ist, auf eine Permanenz und unumstößliche Festigkeit ihrer Formen, die man doch nirgends gewahr wird, Anspruch machen?“ So werden alle die sagen, die weder mit dem menschlichen Herzen, noch mit der Geschichte bekannt sind. Allein sie soll und kann nicht immer dieselben Formen behalten, im Gegentheil muß sie darin Freiheit haben dürfen.

[Nur muß man sich damit nicht zu viel Freiheit nehmen, wie z. B. Gluck gethan hat. Er hat die üblichen musikalischen Formen der Arien, Duette, Chöre und dergleichen zu sehr eingeschränkt und verkürzt, und ist bey ihrem Gebrauche, aus deklamatorischer Rücksicht, und weil er sich zu ängstlich an die Regel des Strengnatürlichen hielt, zu willkührlich verfahren. Wenn man (wie von mir bereits in dem Aufsatze Ueber Glucks Alceste im ersten Jahrg. der A. Mus. Zeitung Nr. 25. bemerkt worden ist) die Musik der Poesie zu knapp und ängstlich anlegt, und die Gelegenheiten zu wenig benutzt, wo man der Musik mehr Freiheit verschaffen kann, so ist es damit, wie mit der Bekleidung eines lebenden und handelnden Menschen. Zu weite freie Gewänder erschweren die Wahrnehmung der Form; zu eng

angelegte erwecken ein Gefühl der Aengstlichkeit. Jener stilo stretto giebt eine Nüchternheit und Trockenheit, die unangenehm ist, und man muß es, zumal jetzt, wo die ungeheuer großen Fortschritte der Instrumentalmusik uns an freiere und mannigfaltigere Formen gewöhnt haben, mit Mißvergnügen empfinden, wenn auf solche Weise die Musik gar zu ärmlich ausgestattet wird.

Bey Gluck ist dies aber wirklich nicht selten der Fall. Oft tritt ein melodischer vielversprechender Satz ein, der auf eine Arie hinzudeuten scheint, plötzlich wird er abgebrochen und geht in ein trockenes Recitativ über. Man hört Chorsätze, deren Thema die höchste Erwartung nach Ausführung erregt; plötzlich verschwinden sie, ohne daß man weiß warum. Und das ist dem gebildeten, an ordentliche kunstmäßige Arbeit gewöhntem Ohre sehr unangenehm. Zum vollständigen musikalischen Genusse — und die Oper sieht man doch wohl weniger, als man sie hört! — gehört unstreitig, daß ein glücklicher Gedanke auch gehörig ausgearbeitet sey. Dies gewährt der Seele nicht allein das große Vergnügen der schönen Einheit und Vollendung, sondern es gehört sogar zur Sache selber, daß ein Gedanke, der so hervorstrebt, daß der Komponist um seinetwillen eine neue Form anheben muß, der Seele auch zur längern Unterhaltung diene, damit sie ganz damit vertraut werden und das innigste Gefühl sich daran anschließen möge. Ich weiß, was sich für die transitorische Behandlungsart zur Entschuldigung Glucks sagen läßt, daß er sich ihrer nehmlich nur dann bedient, wenn der rasche Gang der Handlung oder der Leidenschaft keine Dehnung zuließ; allein so sehr die Philosophie ihn rechtfertigen kann und mag, so wenig findet diese Manier, wenn sie so häufig, als in seinen Werken der Fall ist, angebracht wird, vor dem Ohre Gnade, das bey Empfindung der Musik zu dem Verstande nur auf Nebenwegen, zum Herzen aber gerades Weges spricht.]

Meinethalben mag alles, was an musikalischen Formen Zierrath ist, nach der Reihe veralten und sich wieder verjüngen, mehrmals in einem Jahrhunderte verschwinden und wieder hervorkommen; meinethalben mag man sich in unnatürlichen Schwierigkeiten gefallen und Harmonien mit vollen Händen ohne Maß und Ziel ausstreuen. Endlich, und dabey bleibe ich, wird man doch nach allen solchen Excessen wieder zur Einfalt, zum wahren Tone der Natur zurückkehren müssen. Und welches ist dieser Ton? Wie ich schon unzählig oft gesagt habe, es ist die wahre, richtige Deklamation aller vernünftigen Menschen, und das Gegentheil davon ist, wenn man sich in einem Drama wie ein Narr gebehrdet, da man anständige, edle Situationen und vernünftige Textesworte darzustellen und zu behandeln hat.

Wenn nun aber in einem Lande Alles sich gleichsam die Hand gäbe, der Unnatur zu huldigen, soll der Künstler in diese Verkehrtheit mit einstimmen? — Bis auf einen gewissen Punkt wird er sich leider in den allgemeinen Ton finden und mit den Wölfen heulen müssen; aber dabey wird er sich stets die Hoffnung vorbehalten, den Irthum zu zerstören und das Recht sich nicht nehmen lassen, im Stillen, durch Verbreitung besserer Grundsätze, dagegen zu arbeiten. Wenn er nachgiebt, so ist das mehr zum Schein, als in der That, um nicht die Bande der Geselligkeit zu zerreißen. Aber heimlich wird er dagegen stets in Opposition verharren, bis er mit günstiger Gelegenheit den verderbten Geschmack durch Lehre und Beispiel angreifen kann. Nur das Wahre in den Künsten besteht. Ungehörigkeiten und Versündigungen gegen die Wahrheit, und sollten sie auch den sublimsten

Schein

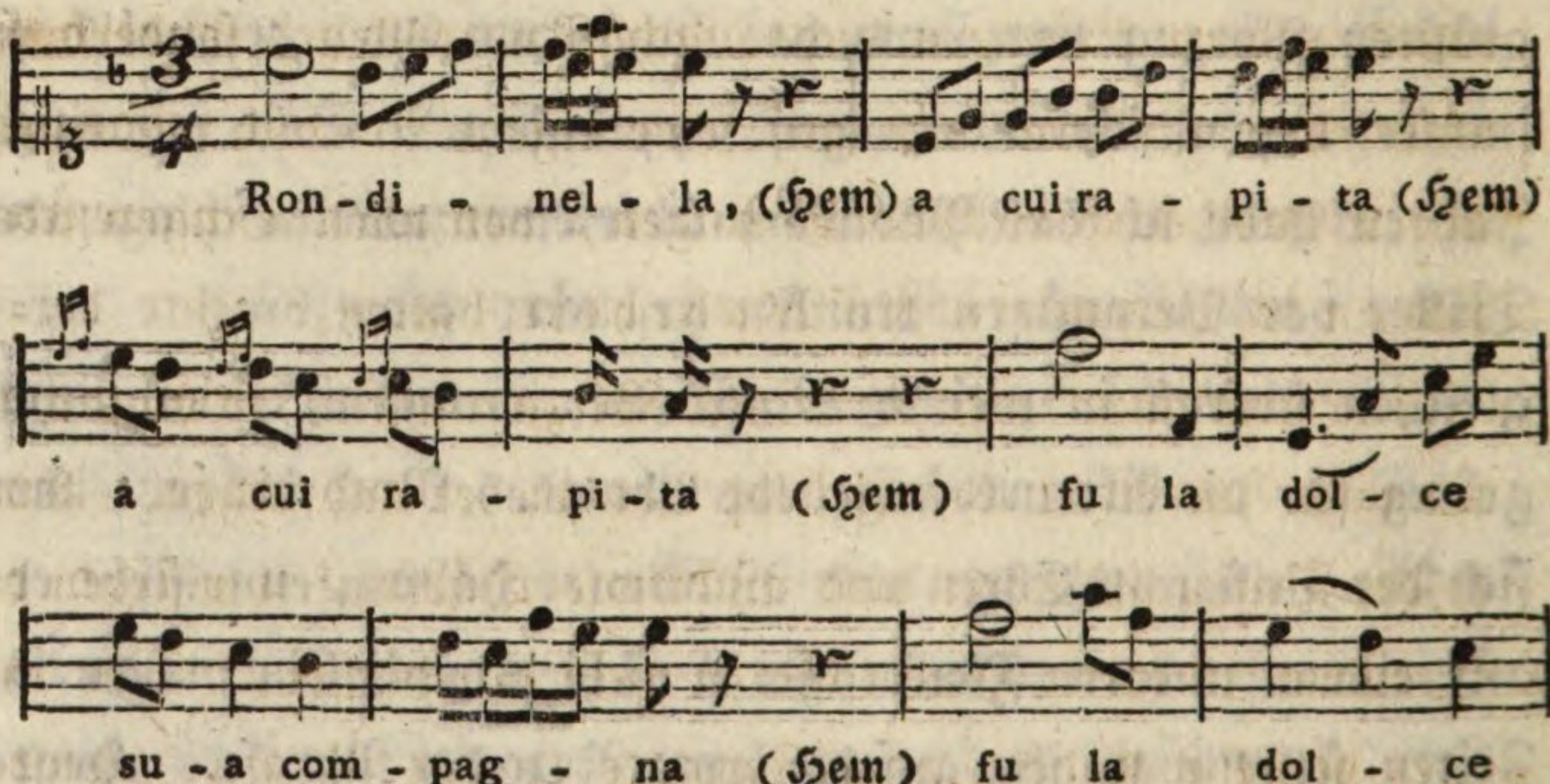
Schein haben, haben endlich das Schicksal vergessen zu werden.

Die wahre Ursach, warum die Musik mehr als eine andere Kunst der Veränderung unterworfen ist, scheint mir in der Art und Weise ihrer Ausübung zu liegen. Ein wissenschaftliches Buch, ein Gemählde, eine Statue — wird ruhig von jedermann angeschaut und beurtheilt, ohne daß man dabey fremder Beihülfe nöthig hätte. Ist das etwa eben so mit musikalischen, vornehmlich dramatischen Werken? Diese können nur durch die Vereinigung einer Menge von Talenten dargestellt werden, die alle nach ihrer Weise das Werk modifiziren, und von welchen nicht immer vorauszusetzen ist, daß sie in den Sinn des Verfassers oder den wahren Geist seines Werkes eindringen. Man verbiete einmal einer Sängerin Rouladen, Triller oder tausend unrichtige Verzierungen zu machen, wenn sie grade in alle dem ihren größten Vorzug hat, und das Publikum ihr jedesmal bey immer neuen Veränderungen applaudirt. Seit zwanzig Jahren habe ich das Publikum über einen wohlgeschlagenen Triller vor Vergnügen trunken gesehen; man brachte dergleichen überall in meiner Musik an, wenn ich deren nicht genug für die Akteurs angedeutet hatte. Noch bis jetzt hat sich der Triller in Ehren und Würden erhalten, nur steht er auf einem andern Fleck. Zu Lulli's und Rameau's Zeiten setzte man ihn auf die letzte Note der Phrase. Heut zu Tage würde man das abscheulich finden.

Unterdeß laßt uns gestehen, daß das alles nur Kindereyen sind und die Kunst darunter nichts gewinnt. Man

geht aber gar so weit, daß man selbst die Fehler eines Sängers, der Enthusiasmus für sich erregt, zu einem Gegenstande der Mode macht. Als ich nach Paris kam, schnarrten alle Weiber beim Singen aus der tiefen Kehle (grasseyoient), das war wesentlich nothwendig. Ich weiß mich der Zeit zu erinnern, wo alle Männer durch die Nase sangen; ja ich habe noch ein weit sonderbareres Faktum erlebt. Während dem Singen husten, ist doch wohl nimmermehr etwas Angenehmes. Gleichwohl sahe ich zu Rom einen ziemlich feisten Kastraten, Nicolini, der, ganz natürlich, einen kurzen Athem hatte und daher überall, wo er Athem holen mußte, die Note mitten von einander theilte, und während der Dauer derselben ein klein wenig trocken hustete. Abscheulich! sollte man meinen. — Aber nein, es war charmant, denn alle römische Damen machten es ihm nach.

Ich erinnere mich einer solchen Arie von Sacchini, die man von ihm entzückend fand. Sie gieng so:



Unter=

Unterdeß ist es gut, daß die eigentliche Kunst nicht von der Thorheit abhängt. Alle Narrheiten der Mode müssen an den unwandelbaren Grundfesten derselben scheitern.

Verzierungen im Gesange.

Der Kompositeur kann, wenn er sonst alles Wahrscheinliche in seinem Gedichte gehörig beachtet, das ausgezeichnete Talent eines Sängers ins Licht setzen, und durch Schönheiten, die er in seiner Gewalt hat, ihm die Ausbreitung seines Talents erleichtern; aber darum müssen das grade nicht die übrigen Akteurs so nachmachen, weil nicht jeder Charakter Verzierungen zuläßt. Wäre ich auf einem Theater, wo einer oder zwey sich wegen ihrer Verzierungskunst einen Namen gemacht hätten, so würde ich es darauf anlegen, äußerst bescheiden, wahr, einfach und ausdrucksvoll zu singen. Warum Nachahmer von einem Genre seyn, wenn man in einem andern Original seyn kann? Man muß die Manier eines andern Sängers nicht nachäffen wollen, sondern sie vielmehr vermeiden und auf seine eigene Art und wie einem der Schnabel gewachsen ist singen, vor allen Dingen aber sich an die dramatische Wahrheit halten.

Singt man eine Arie mit Verzierungen, so muß man sie nicht jedesmal auf dieselbe Art wieder anbringen. Eine solche Unfruchtbarkeit und ambitiose Dürftigkeit würden die Italiener in ihren Hauptstädten nicht durchlassen. Wer immer dieselbe Kadenz oder Fermate (point d'orgue) wieder vorbringt, oder wer mit dem Athem recht ausholt, um ihn recht lang auszudehnen, der ist in ihren Augen weiter nichts, als ein bravo Scolare.

Was würde denn die beste Methode seyn, einen Eleven in Stand zu setzen, seine Paradestellen, seine Verzierungen nach dem Charakter seiner Arie zu variiren? — Es giebt nur eine, wenn er nehmlich nicht ohne Phantasie ist, und diese ist, daß man ihn einige gute Arien von unbestimmtem Gesange auf tausendfache Art verändert vortragen lasse. Nach solchen Studien muß er nun, wenn er Seele hat, jedesmal von selber wissen, wo er die mannigfaltigen Fleuretten nach dem Ausdruck der Worte anzuwenden habe. Wenn ein Eleve, der Gesänge aus dem Stegereif soll verzieren lernen, nur erst in der Intonation fest ist, so reichen vier bis sechs Monate vollkommen hin, um seinen Kopf mit allen möglichen Verzierungsarten anzufüllen. Aber sich Arien durch seinen Singmeister arrangiren zu lassen, um damit immer wieder aufzutreten, das ist eine Kinderey. Denn wer ist gewöhnlich dieser Singmeister, der fertige Musiken ändert? Ein Schüler in der Komposition, oder ein Mensch ohne Genie. Eine reine und wohlgesetzte Arie aber von einem geschickten Komponisten läßt höchstens nur leichte Veränderungen zu. Was drüber ist, ist vom Uebel und nimmt der Arie ihren Werth. Was würde man dazu sagen, wenn jemand Verse von einem großen Nationaldichter variiren wollte? Man würde ihn auspfeifen. Nun, die ächte Musik hat doch wohl eben so viel Recht auf die Achtung des Publikums, als die schönsten Verse von der Welt?

Wo kommen jene Verzierungen her? — Von einigen geschickten Sängern, die mehr Kenntniß, mehr Imagination, als manche Kompositeurs haben, deren Musik sie singen mußten. Aber wie viel mittelmäßige Sänger treiben mit einer Art von Talent Mißbrauch, das nur geschickten Sän-

gern eigenthümlich ist! Kleiner armseliger Zierrathen-Fabrikant! du weißt gewöhnlich nicht einmal das Allerbekannteste von Intervallen und Akkorden. Ein Kenner dürfte dir nur sagen: gib einmal eine verminderte Quinte oder Septime an, und dein Urtheil wäre gesprochen. Und dennoch, wenn der Komponist etwas so gesetzt hat, so nimmst du dir heraus, es anders und ganz seinem Sinne entgegen zu singen. Wenn du nur änderst, was in deiner Stimme geschrieben steht, so glaubst du das ganze Geheimniß des Geschmacks zu besitzen. Aber wisse, und lerne es hier zum erstenmal mit Beschämung, daß keine Stelle geändert werden darf, wofern man sie nicht verbessert und verschönert. Wisse, daß ein Sänger, der vorgeschriebene Melodien verändern will, beinahe die ganze Summe von Regeln der Harmonie inne haben, daß er eine genaue Kenntniß von den Haupt- und zufälligen Noten haben muß, ohne welche man keinen Schritt über die Sekunde hinaus thun kann.

Vor einigen Jahren hörte ich im Concert spirituel einen solchen unbarmherzigen italienischen Blumen-Fabrikanten, der von der Wuth, seinen Gesang zu verherrlichen, so besessen war, daß er selbst das edelste Recitativ nicht unverschont ließ. Eins davon schloß sich mit den Worten: vado' a morte, und auf die erste Sylbe va machte er eine so lange und hüpfende Roulade, daß ich zu einem Manne von Geschmack, der neben mir stand, sagte: dacht' ichs doch, er würde zum Teufel gehen!

[Was Arteaga über den verzierten Gesang (Geschichte der ital. Oper B. 2. S. 325 folg.) gesagt hat, ist, wenn nicht unbekannt, doch so gedacht und lehrreich, daß es, bey der wenigen Publizität, welche dieses nützliche Werk zu

haben scheint, immer der Mühe werth ist, die Fälle und Regeln, wo Verzierungen erlaubt und nicht erlaubt sind, für Sänger hier mitzutheilen. Die Wichtigkeit der Sache wird die Weitläuftigkeit dieses Zusatzes hoffentlich entschuldigen.

1) Den einfacheu Recitativen muß weder von Seiten des Spielers noch des Sängers irgend eine Verschönerung beigefügt werden, eben so wie in der Rhetorik die Darstellung einer Ursache oder die Erzählung einer Begebenheit keinen Schmuck verträgt; denn da das Interesse aus der deutlichen Erkenntniß einer Sache entspringt, so würde der Zuschauer nicht gerührt werden können, wenn ihn die Verschönerungen hinderten, dem Faden der Handlung mit gehöriger Aufmerksamkeit zu folgen. (Recitative werden von unsern jetzigen Komponisten überdem so ausführlich geschrieben, daß die Zusätze und Veränderungen sehr selten nöthig sind; der Harmonie wegen, die zum Grunde liegt, darf indessen zuweilen nicht so geschrieben werden, wie der Sänger singt. Er schlägt bisweilen einen Ton höher an ꝛc.; welches alles jeder gute Sänger selbst weiß. Anm. des Her.)

2) Noch weniger können sie in den obligaten Recitativen angebracht werden, wo eine Ungewißheit des Geistes vorgestellt wird, die aus dem Kontrast der ihm vorkommenden Begebenheiten entsteht, so daß also die Seele keine Zeit hat, bey unnützen Dingen zu verweilen. (Auch lassen die strengern harmonischen Verhältnisse, die meist sehr genau beschränkte Mensur ꝛc. dergleichen wenig zu. A. d. H.)

3) Der Anfang einer Arie muß aus eben der Ursach nicht ausgeschmückt werden, aus welcher das Exordium einer Rede nicht ausgeschmückt wird, nehmlich weil hier die Simplizität nöthiger ist, als anderwärts, um den Inhalt des Thema genau zu verstehen — — und weil man voraussetzen kann, daß die Zuhörer im Anfang aufmerk-

merksam genug seyn werden, es also nöthig ist, die Verzierungen zu sparen, wo ihre Aufmerksamkeit anfängt zu ermatten.

4) Auch dann nicht, wenn der Gesang große Leidenschaften mit Wärme ausdrückt, welche nur mit sich selber beschäftigt sind.

5) Eben so wenig bey derjenigen Gattung von Empfindungen, welche ihren größten Werth durch Simplizität und Unschuld erhalten, womit sie ausgedrückt werden.

6) Der Sänger muß keine Verzierungen anbringen, wenn der Gang der Noten in der Komposition, oder die Bewegung der Instrumente angestrengt und flüchtig ist. Dies würde (ein gutes Gleichniß) nicht besser seyn, als wenn jemand, der im Laufe schon keucht, außer seinem Wege einige vortreffliche Aepfel hinwerfen wolite, damit er, wenn er sie aufnähme, nie sein Ziel erreichen könnte.

7) Eben so wenig, wenn er mit Begleitung in einem Duett, Trio, Finale oder Chor singt u. s. w. (Die Ursach davon begreift sich von selbst; aber wie häufig wird dagegen gefehlt!)

8) Bey frölichen und festlichen Arien kann man sich einiges Schmucks bedienen, weil es der Frölichkeit eigen ist, sich auszulassen und weil der nicht unbeweglich (so wie bey den andern Leidenschaften) auf einen einzigen Gegenstand gerichtete Geist auch die Scherze der Kunst bemerken kann.

9) Auch bey den Arien von Mittelcharakter. Weil hier kein Ausbruch von starker Leidenschaft, oder eine schleunige Anhäufung von Bildern ausgedrückt wird, so muß die natürliche Melodie alsdann den Mangel an nachahmender Melodie durch angenehme und lebhafte Stellen zu ersetzen suchen.

10 und 11) Man kann mit den Verzierungen glänzen in allen Fällen, wo sich eine Person mit Fleiß singend einführt, also wo sie nicht gerade repräsentirt. In

solchem

solchem Falle ist es ihr erlaubt, alle Freiheiten zu gebrauchen, die man dem Zimmer oder dem Konzerte zugesteht. (Aber, wohl gemerkt, auch nur zugesteht; denn auch dort hat Alles seine Grenze.) Die Verzierungen müssen sparsam und schicklich angebracht werden. Der Mangel des Schicklichen setzt das musikalische Thema mit sich selbst in einen Widerspruch, wenn z. B. die Zierrathen des Allegro in einem pathetischen Gange, und die Gurgeleyen des Presto in einem Adagio vorkommen.

12) Wenn der musikalische Gedanke einer Arie mit einer gewissen Art von Verzierungen einmal vorgetragen ist, so darf er nicht aufs neue mit andern Verzierungen wiederholt werden; denn, wenn er zum zweiten Mal seine Wirkung gethan hat, so müssen die Verzierungen, welche er zum zweiten Mal erhalten hat, nothwendig am rechten Orte seyn. (Dies leidet wohl in manchen Fällen Erweiterung. Es kann das Vergnügen um so mehr erhöhen, wenn der Sänger mannigfaltig und immer gut zu variiren weiß. Muster von Variationen in der neuern Singmanier sind von Righini und Mussini in Berlin, bekannt. Wer Mad. Schüler in Dessau, geb. Bonasegla, in der schönen Müllerin gehört hat, wird nicht gern auf das Vergnügen öfterer Wiederholungen Verzicht thun wollen.)

13) Die Cadenzen sollen mit zunehmender Halbstimme und mit Mäßigkeit in den Inflexionen vorgetragen werden. Die letztern müssen in einem einzigen Athem und nur mit so vielen Noten dahin rollen, als nöthig sind, den Gedanken (der aus dem Charakter der Arie hergenommen seyn muß) fühlbar und die Art der Leidenschaft kenntlich zu machen. (Die förmlichen Cadenzen sind jetzt glücklicher Weise sehr aus der Mode.)

14) Alle Cadenzen, welche im sogenannten Bravourstyl ausgeführt werden, wo man bloß eine unmäßige Menge von Tönen und tausend unbedeutende Gurgeleyen hervorbringt,

bringt, sind vom guten Geschmack gänzlich verbannt. Diese Methode ist vortrefflich, wenn sich ein Sänger vor dem musikalischen Pöbel zeigen will; aber der Mann von gutem Geschmack geht ins Theater, um (Helden in ihrem Charakter reden und singen) zu hören, nicht um zu wissen, wie viele Passagen und Triller in einer halben Viertelstunde aus der geläufigen Kehle einer Gabrieli oder eines Marchesi u. a. kommen können.

15 und 16) Im Gesange dürfen keine Verzierungen vorkommen, welche der Instrumentalmusik eigen sind. Jedes muß seine Schönheiten für sich behalten. Demnach sind alle die Sachen außerordentlich abgeschmackt und lächerlich, worin die Stimme ein Blas- oder Saiteninstrument nachahmt. (Ausgenommen bey Buffonnerien, wollen wir hinzusetzen.)

17) (Dieser Punkt ist einer der wesentlichsten.) Die Verzierungen müssen von angenehmer und leichter Erfindung seyn, weil sie bloß gebraucht werden, uns zu ergötzen. Sie müssen mit dem Thema auf eine angenehme und natürliche Weise genau zusammenhängen, damit kein Kontrast zwischen beiden sichtbar werde. Sie müssen endlich mit einer unverbesserlichen Genauigkeit vorgetragen werden, weil es sonderbar und lächerlich seyn würde, wenn sich der Sänger gerade in solchen Dingen ungeschickt beweisen wollte, die er bloß in der Absicht macht, um seine Geschicklichkeit zu zeigen.]

Ideen und Träume

über die

dramatisch-musikalische Schilderung von Leidenschaften und moralischen Charakteren.

Sprache der Leidenschaft.

Die Leidenschaften haben in allen Ländern einerley Quelle, aber da Klima, Gesetzgebung, Religion ꝛc. mehr oder weniger Einfluß darauf haben, so haben sie nicht mehr dieselbe Sprache, außer bey den höchsten Ausbrüchen derselben, wo die Natur ihre Rechte wieder gewinnt. Die Bäuerin und die Hofdame haben den nehmlichen Schrey des Schreckens oder der Liebe; kurz, bey jedem, er sey wer er wolle, hört das Erziehungsvorurtheil auf, sobald seine Seele heftig bewegt ist, und in diesem Falle kann es für den Künstler nur eine Manier geben, die Leidenschaft darzustellen. Unterdeß müssen die nachahmenden Künste die Natur verschönern, und in dieser Verschönerung, in dieser Veredelung, in der gehörigen Sorgfalt nichts zu übertreiben und bey dem rechten Punkt aufzuhören, welches alles eben so viel Feinheit voraussetzt als es schwer ist, besteht das Verdienst des Künstlers.

Ton.

Ton.

Was die gemäßigten Leidenschaften verschiedener Völkerschaften betrifft, wie muß der Künstler, der Personen fremder Länder schildern will, räsonniren? Einmal ist es doch durchaus unmöglich, daß er alle Länder durchstreichen, daß er mit allen Arten von Menschen, die er handeln und sprechen läßt, Umgang gehabt haben könne. Er muß die Geschichte um Rath fragen, wissen, ob diese oder jene Menschen kultivirt oder abergläubisch und unwissend, ob sie lebhaft oder träge sind und unter welchem Klima sie leben. Nach diesem Detail muß der Musikus sich in den Ton zu stimmen suchen, den ein solches Volk möglicher Weise haben kann. Einige charakteristische Züge, die er von ihnen erhaschen kann, müssen ihn zuweilen leiten, um darnach sich eine gewisse Melodie zu bilden. Er muß einen ganz eigenen originalen Rhythmus erfinden und ihn mehrmals in seinem Werke anbringen, alsdann werden die Zuhörer getäuscht werden und wähnen, daß die Chinesen, Türken, Japanesen ꝛc. in der That so singen; und gelingt es ihm, bey allen den bisarren Zügen ein angenehmes Ganze aufzustellen, so wird er ihrer Zufriedenheit vollkommen gewiß seyn. Man hat öfters von mir wissen wollen, ob man die Romanze aus Richard Löwenherz auf alte Worte gesungen habe? Nein, sie ist neu von mir gemacht, aber nach meiner Idee sollte sie täuschen und ganz nach der alten Zeit klingen.

Als ich zu Lyon meine Musik zu Wilhelm Tell schrieb, bat ich den Obersten eines Schweizerregiments, das dort in Garnison lag, mich mit den Offizieren seines Corps einen Mittag zusammen zu bringen. Beim Nachtisch sagte

ich

ich den Herren, daß ich so eben im Begriff sey, das Gedicht über ihren alten Landsmann Wilhelm Tell zu komponiren, und bat sie, mir Gesänge aus jener Zeit und sonst noch Alpengesänge zu singen, die am mehresten Charakter hätten. Sie sangen mir mehrere vor, und ohne, daß ich wüßte, das Geringste davon aufgeschrieben zu haben, stimmte ich mich so in den alten Schweizerton, daß noch immer sowohl Schweizer als Musiker mit dem schweizerisch-ländlichen Ton in diesem meinem Werke zufrieden gewesen sind.

Ausdruck trauriger Empfindungen.

Wer über alles lacht, in dem war nie großes Talent. Künstler! in allen euren Werken muß eine sanfte Melancholie durchschimmern; aber dieser Anflug von zarter Empfindsamkeit darf nicht mit der eigentlich tragischen Empfindung verwechselt werden, denn sie haben nichts mit einander gemein. Die Wahrheit, selbst die heiterste, hat eine gewisse ernste Seite, und feuchtet die Augen, obgleich sie uns zum Lächeln bringt.

Diese Nüanze von Sentimentalem findet man immer an Werken der Weiber, welche feiner organisirt sind.

[Und an weibischen Männern, wie z. B. Pergolesi.]

Aber wenn dieselbe nicht an ihrer Stelle ist und keine objektive Wahrheit hat, so fällt sie ins Gezierte oder Eintönige.

[Wie das oft der Fall mit jenem ist.]

Um aber stets zu wissen, was in solchem Falle Wahrheit ist, muß der Künstler Einsicht und Kraft genug haben, um einen Gegenstand mit einem Blick von allen Seiten zu fassen und

ihn

ihn von der rechten Seite zu nehmen. Daraus entspringt der sichere kräftige Ton in Kunstwerken, der mit fortreißt und Ueberzeugung bewirkt. Aber zu jener Kräftigkeit läßt uns jene physische Empfindsamkeit selten kommen.

Die traurige Musik ist dreierley Art. Sie ist traurig, aber voller Reiz und Poesie; oder bloß traurig, ohne diese Eigenschaften zu haben, oder aber sie hält das Mittel zwischen der Traurigkeit und Freude, und ist also vermischter Art.

Diesen verschiedenen Musikarten stehen drey Mittel des Ausdrucks zu Gebote. 1) Ein Gesang, der eben so wahr als edel ist und von einem Orchester unterstützt wird, das um des Gesanges, nicht um sein selbst willen, da und also ein zufälliges Hinzukommniß ist. 2) Ein edler und empfindungsvoller, aber unbestimmter Gesang bey wenig oder gar keinem deklamatorischen Ausdruck der Worte. 3) Ein oft bedeutungsloser Gesang, von einer zahlreichen modulirenden und expressiven Begleitung veredelt. Ohne diese wird man diese Musik nicht singen können. Wenn man sich einzelner Stellen erinnern will, so wird man oft die Gesangstimme ganz fahren lassen und bald die Violin-, bald Bratschen-, bald Fagott- und Paukenstimme nachsingen müssen. — Dies scheinen mir die drey Hülfsmittel zu seyn, die zur pathetischen Musik führen, welche Reiz und Poesie hat. Welche dieser Vortheile ermangelt, das ist eine elende Musik, die man vermittelst verminderter Septimen fabriziren kann.

[Wenn man aus vielen andern Stellen weiß, daß Gretry mit dieser Musik, worin unter den dissonirenden Akkorden der verminderte Septimenakkord sehr häufig vor-

kommt, keine andere als die Gluckſche tragiſche Muſik meint und meinen kann, und überdem oft genug erklärt, daß ſie keinen Geſang habe, ſondern ihre gröſßte Stärke im Orcheſter liege: ſo muß man doch endlich unwillig über ſeine unedlen Inſinuationen werden, um ſo mehr, da er ſein Muſikgenre über alles ſetzt, und es immer ganz fein oder ganz geradezu in vortheilhaften Kontraſt damit zu ſtellen weiß. In der That, dieſe Art mit einer Muſik umzugehen, die zu ſeiner Zeit die gröſßte Epoche machte und ſeine dagegen meiſt armſelige Schreiberey in Vergeſſenheit brachte, kann man kaum anders als hämiſch nennen. Statt ehrlich zu ſeyn, ſie iſt nicht nach meinem Geſchmacke und ich meine Gluck gradehin, weiß er ihm hier und da nicht genug Reverenzen zu machen, und wo es dann nur irgend wieder die Gelegenheit zuläßt, giebt er ihm Seitenhiebe. Ja man ſieht deutlich genug, daß die Hauptteneenz ſeines ganzen Werks mit darauf hinausgeht, dies Muſikgenre danieder zu drücken und das ſeinige dafür wieder empor zu bringen. Es iſt dawider an ſich nichts einzuwenden und in vielen Dingen hat er das Recht auf ſeiner Seite. Aber mit Gründen ſollte man ehrlich und offen ſtreiten, ſo kühn und gründlich als möglich; nur ſollte ein geſchätzter Künſtler gegen den andern nicht unedle Inſinuationen gebrauchen.]

Tragiſcher Styl.

Das Tragiſche iſt eigentlich das Hauptgebiet, worin die Harmonie ſich ausbreiten kann, da hingegen der Melodie in allen übrigen Arten der Muſik neue Quellen offen ſtehen.

Der geſchickteſte Muſiker, wenn er zwey oder drey Tragödien komponirt hat und in Geſängen ſtets abwechſeln will,

will, sieht sich genöthigt, die großen edlen Gesangformen, die sich bald erschöpfen, aufzugeben und zur einfachen Natur seine Zuflucht zu nehmen, als welche unerschöpflich ist, weil sie überall für den wahren Accent der Leidenschaften geeignet ist. Je mehr er sich der natürlichen Schreibart nähert, je mehr wird er von jenem tragischen Style ablassen müssen, oder aber er wird nicht umhin können, sich ohne Aufhören zu wiederholen, wenn er es auf dieser Laufbahn lange aushalten will. Denn wie soll er diese Klippe vermeiden können?

In einem Trauerspiele müssen durchaus alle Personen veredelt seyn, bis auf den Bösewicht, der sein Vaterland verräth. Die Falschheit eines Verräthers könnte dem Künstler allenfalls zur Abwechselung des Ausdrucks Gelegenheit geben, allein auf die Länge würde er doch ins Unedle fallen und er sieht sich daher genöthigt, sie im ersten Charakter zu halten. Die Wuth hat nur Einen Accent, die Verzweiflung nur Einen Charakter. Die Liebe ist fast immer unglücklich. Eifersucht, wenn sie nicht der Wuth nahe kommt, artet in Schwäche und Weichlichkeit aus. Der Aerger, die Ironie sind fast gradehin Flecken an einem edlen Sujet, sie müßten denn schnell vorübergeführt werden. Da nun also die tragische Musik nur wenig Accente für jede Leidenschaft hat, und gezwungen ist, die zufälligen Accente, die zur Wuth oder zur Rache hinführen, zu veredeln, so sieht man wohl, daß sie kein Recht auf Mannigfaltigkeit der Deklamation hat und daß der Musikus genöthiget ist, dieselben Gesänge wieder hervor zu suchen, nur mit dem Unterschiede, daß er ihnen eine veränderte Modulation unterlegt.

So weit umfassend also die Natur ist, so beschränkt ist der Kreis, in welchem sich die erkünstelte Natur halten muß.

[Man sieht wie flach, wie weit hergeholt und warum dieses Räsonnement überhaupt angestellt ist. Wie wenig wahr ist die Behauptung, daß der tragische Komponist in Absicht der deklamatorischen Accente eingeschränkt sey. Da er am mehresten leidenschaftlichen Stoff zu bearbeiten hat, so kann grade sein Genie und sein Herz dabey am mehrsten thun, und er kann mehr aus sich selber schöpfen, und braucht nicht alles auf die äußerlich wechselnde Charakteristik, wie bey den bunten Personen der komischen Operette, ankommen zu lassen. Aber da der Verf. unter der Darstellung solcher mannigfaltigen Charaktere ebenfalls auch Deklamation versteht, und dem Worte eine sehr weite Ausdehnung giebt, so muß man ihn gehen lassen. Im Grunde sagt es aber zum Nachtheil des tragischen Komponisten nichts Reelles aus; denn daß er auf wenige und meistens edle Charaktere eingeschränkt ist, dafür kann weder er noch seine Kunst. Die Natur der Sache bringt das so mit sich. Daraus folgt aber noch lange nicht, daß er nicht im Ausdruck seiner Empfindungen und Leidenschaften und in Melodien sehr mannigfaltig seyn könne und daß er sich gegentheils wiederholen müsse. Wenn es so scheint, so liegt das in der ewig wahren Regel, daß eine und eben dieselbe Sache nur auf einerley Art (wiewohl in mannigfaltiger Form, Beziehung und Zusammenhang) wahr und richtig dargestellt werden kann. Dieser Nothwendigkeit ist der komische Komponist eben so gut unterworfen. Aber man sieht, wie gesagt, worauf es hier abgesehen ist. Warum muß denn der Verf. von verkünstelter Natur sprechen? Grade Glucks Verdienst ist es, daß er in die ernste und tragische Oper zuerst Natur eingeführt und die Verkünstelung daraus entfernt hat. Aber

das

das kann ein so neidischer Künstler, als unser Operettenkomponist sich in der That klar und deutlich zeigt, nicht ertragen. Er will der Urheber, und Schöpfer des bessern Geschmacks seyn. Nun, er sey es in seinem Fache; warum soll es Gluck aber nicht ebenfalls in dem seinigen seyn? — Aus dem Nachfolgenden möchte man beinahe schließen, als wenn ein geheimes Gefühl, es einem braven tragischen Kompositeur an Gelehrsamkeit nicht nachthun zu können, ihm beschwerlich gewesen sey; allein das kann man wieder nicht, weil Gretry, wie wir wissen, dieserhalb in der unbegreiflichsten Selbsttäuschung lebt und sich für sehr gelehrt in der Musik hält.]

Nach der allgemeinen Meinung kann nur ein zwanzigjähriger Dichter ein gutes Trauerspiel machen, aber um ein gutes Schauspiel zu machen, muß man die Welt kennen und noch einmal so alt seyn. Mit der Musik verhält sichs grade umgekehrt; nur das reife Alter sagt der Komposition des Trauerspiels zu. Ist auch die erste Frische der jugendlichen Ideen dahin, ist man auch nicht mehr so glücklich und reich an Gesängen und in feinen Schattirungen der Gedanken, so ist daran so viel eben nicht gelegen. Man kann ohne das fertig werden. Hat man nur in seiner Jugend seine Studien fein fleißig und gründlich gemacht, so bleiben einem noch die Quellen der Harmonie offen und man kann dennoch im tragischen Fache vortrefflich werden. Der Künstler gleicht alsdann einer Herbstblume, die, zwar edler als die Frühlingsblume, aber ohne Geruch ist.

Die Deutschen studiren von Jugend auf die Harmonie sehr gründlich. Die zwölf Stuffen, aus welchen die chromatische Tonleiter besteht, lernen sie in allen möglichen Beziehungen und Verhältnissen anwenden. Wenn der

Deutsche einen Akkord unter seinen Fingern hat, so sieht er gleich, zu wie vielen Akkorden er hinführt. Ihre Fortschreitungen sind oft hart und gezwungen, aber sie gewöhnen sich daran und finden sie am Ende nicht mehr so. Der Italiener hingegen scheint eine Art von Scheu zu haben, sich sehr tief in Akkorde einzulassen; seine Gesänge kommen ihm aus einem empfindungsvollen Herzen und er besorgt, sie in dem harmonischen Labyrinthe wieder zu verlieren. Er will, daß der Ausdruck den dissonirenden Akkord nie suche, da hingegen der Deutsche den Ausdruck nur erst im Akkorde findet. (!)

Man sieht leicht, warum der Ritter Gluck noch lange das Muster tragischen Styls seyn wird. Man muß, wenn man in diesem schreiben will, ihn durchaus nachahmen; niemals zitirte man noch einen Nachahmer um sein selbst willen.

[Dies soll nach dem Zusammenhange so viel heißen, weil er das, was nach Gr. Meinung allein nur zum tragischen Style gehört, Harmonie, dominirendes Orchesterspiel ꝛc. und was sich lernen läßt, richtig getroffen hat.]

Als die Verfasser des Textes von Orpheus und Alceste

[Calsabigi ist der Dichter beider Opern.]

in Deutschland das Projekt faßten, dem lyrischen Trauerspiele einen neuen großen Anstoß zu geben, als nach ihnen Rollet eine Handlung, auf deren Entwickelung der göttliche Racine fünf Akte gewandt, in drey Akte zusammengezogen hatte, so wurden dadurch im voraus schon alle weitläufige Dehnungen abgeschafft, womit das Trauerspiel bis dahin überladen gewesen war. Aus einfachen Rezitativen wur-

wurden begleitete, die müßigen Chöre wurden mit in die Handlung verwebt und bildeten nun einen wesentlichen Theil des Drama's, selbst die Ballets, die ehemals ein leeres Gaukelspiel waren und die Handlung ohne vernünftigen Zweck in die Länge zogen, wurden nun bedeutend und in dem Geiste des Stücks eingerichtet.

[Einer der Hauptfehler Metastasio's war, daß er auf die Geschwindigkeit zu wenig Rückficht nahm, mit welcher das Melodrama fortschreiten muß. Seine Scenen sind viel zu lang, die Begebenheiten zu zusammengesetzt und mit Zufälligkeiten zu sehr überladen. Aus einigen seiner Dramen könnte man füglich zwey bis drey Trauerspiele machen. Allein wie wenig Calsabigi wenigstens auf einen viel bessern Weg gerathen sey und der dramatischen Dichtkunst, durch sein willkührliches Gespinst der Handlung und der Situationen auf Kosten der Poesie, Dienste geleistet habe, kann man eben aus seinem Orpheus und seiner Alceste ersehen, von welcher erstern Oper Metastasio zu sagen pflegte: das letzte Gericht fehle nur noch, so enthielte sie die vier letzten Dinge. Der kritische Brief Rousseau's an Burney über die Alceste ist sicher noch in allgemeinem Andenken.]

Unstreitig sind diese Dichter die wahren Verbesserer des lyrischen Drama's; aber so wie Gluck sich ihrer Gedichte zu bemächtigen gewußt hat, mit welchem Muthe er über die Nebensachen der Handlung hinweg gieng, um der Kunst Gelegenheit zu verschaffen, sich auszubreiten und der Handlung in ihren Hauptmomenten das größere Interesse zuzuwenden, muß man fast glauben, daß er selber den Plan gemacht hat, dessen er sich so meisterhaft zu bemächtigen wußte. Ja es kann nicht anders seyn, wer wie Gluck zu

Werke geht, der ist Dichter und Tonkünstler zugleich, und man eignet sich eine Idee völlig zu, wenn man sie zu verschönern weiß.

Es ist demnach außer allem Zweifel, daß die Musik einen herrlichen Gebrauch von ihrer Kraft gemacht hat, indem sie sich einem strengen und verkürzten Drama unterzuordnen wußte; aber, möchte man zugleich fragen, hat sie nicht auch dabey sich selber Opfer gebracht, welche Freunde des melodischen Gesanges zu bedauern Ursach haben? Ganz gewiß. Wie will der Komponist eine glücklich und reichhaltig motivirte Scene entwickeln, wenn er sich stets nach der forteilenden Handlung richten muß; Wie soll man ein schönes Organ durch melodische und brillante Züge sich ausbreiten lassen, wenn die sogenannte Wahrheit

[Und doch kann Gr. wieder nicht oft und stark genug von dieser sogenannten Wahrheit, als dem höchsten Kriterium der Kunst, sprechen!]

überall entgegen schreit, daß man sich nicht verweilen soll? So kommt es, daß, wie es scheint, ungerechte Beurtheiler haben behaupten können, Gluck habe die Fortschritte der Kunst wieder rückgängig gemacht. Laßt uns gerechter seyn; er hat ein neues Genre geschaffen. Seine Harmonie hat Alles zu schildern gewagt, und seine deklamatorischen Accente sind wohl Ausdruck der Leidenschaft.

Diese musikalische Deklamation freilich ist nicht immer, was man vorzugsweise Gesang nennen kann; sie ist einer Skizze von Raphael gleich, die, mit den nöthigen Farbenschattirungen überfüllt, Herz und Vernunft unfehlbar treffen müssen.

Charak=

Charakter.

Wenn man gewisse Kompositionen hört, die in manchem Betrachte ihr Gutes haben, aber in uns noch manchen Wunsch übrig lassen, so ist es darum, weil sie keinen recht bestimmten Charakter haben, der, wenn er richtig und scharf einem Werke eingedrückt ist, niemals unerkannt bleibt. Mancher verfehlt, wenn er den Schmerz mahlt, seines Zweckes nie, aber für die Darstellung anderer Charaktere hat er nicht Kraft genug. Ein anderer ist sehr wahr, wenn er Leidenschaften in ihrer natürlichen Einfalt schildert, aber wenn er sie bis an den Punkt der Uebertreibung verfolgen will, so ist er nichts als ein Kind, das mit der Keule spielen will. Und dieses Kind bin ich.

[Soll das Lob oder Tadel seyn? So ziemlich das Erste.]

Noch ein anderer zeichnet gleichsam nur allgemein-musikalische Physiognomien, während er Porträts nach dem Leben zu entwerfen wähnt.

[Was musikalischer Charakter überhaupt sey, ist schon mehrmals angegeben worden und läßt sich von selbst abstrahiren. Aber in der musikalischen Behandlung einzelner Charaktere gehen manchmal die Komponisten seltsam zu Werke. Daß Heldenrollen nicht mehr so häufig, in Deutschland wenigstens, von Kastratenstimmen gesungen werden, dadurch ist etwas für die Wahrheit gewonnen; aber wie selten werden Personen noch jetzt (denn wie wenig dachte man ehemals darüber nach!) in ihrem wahren Charakter selbst von berühmten Komponisten gehalten, und singen vielmehr alle durch einander gleich. Menschen von vieler Schmiegsamkeit haben auch einen weiten Umfang von Stimme, wenigstens muß man dies in der Kunst annehmen;

men; ein Kato hingegen kann nur wenig Töne haben und nicht wie ein Kastrat gurgeln, als ihn Piccini singen läßt. Eben so abgeschmackt ist der Titus von Sarti behandelt. Welch ein edler, significativer Gesang ist dafür in der Rolle des Prospero (Geisterinsel), und wie höchst wahr und charakteristisch der Ton und Ausdruck des zärtlichen, aber ernsten besorglichen Vaters in der meisterhaften Arie: „Fremdling höre meinen Willen, deine Pflicht!“ Auch die Instrumente müssen zum Charakter der Stimme passen; aber wie wenig wird daran gedacht, und wie werden alle Instrumente ohne Wahl hinter einander aufgeboten. So trägt auch die Tonart das ihrige zur Charakteristik bey. Doch dies ist eine sehr weitläuftige Materie.]

Komische Musik.

Die komische Musik wird allemal schwerer seyn, als die pathetische, wie denn auch ein gutes Lustspiel, seiner Schwierigkeiten wegen, für höher gehalten wird, als ein gutes Trauerspiel. Nichts ist schwerer, als Leute von Geschmack zum Lachen zu bringen. Man bringt wohl leicht eine Hälfte des Parterrs dahin, aber die andere zuckt die Achseln.

Kann man aber wohl in der Musik komisch seyn? wird mancher fragen. Heiter, lustig kann sie durch Bewegung machen, wir geben's zu; aber wie eine Reihe von Tönen, die so oder anders auf einander folgt, uns soll zu lachen machen können, das will uns nicht eingehen. Ich brauche diesem Einwurfe nur die Frage entgegen zu stellen? kann man lustig deklamiren? — Nun, so kann man auch komische und lustige Musik machen.

[Durch

[Durch diese Frage wird wohl wenig ausgemacht. Die Deklamation, oder der angemessene, also hier, lustige Ton kann einem Satze nichts mehr, als Lebhaftigkeit oder erhöhtes Leben geben. Dadurch entsteht Vergnügen, Zufriedenheit, selbst Lustigkeit in der Seele des Zuhörers, aber dies kommt nicht blos, ja am allerwenigsten vom Tone her, worin man liest, sondern von der Sache, welcher er zum Relief dient. Sind die Ideen komisch, so werden sie durch den erhöhtern Grad der Lebhaftigkeit des Vortrags, durch Mienenspiel ꝛc. freilich noch komischer gemacht, wiewohl auch wiederum Ernst und Trockenheit des Tons beim Lesen einer komischen Stelle, vermöge des Kontrastes, den Effekt des Komischen um vieles noch vermehren können. Aber Beides giebt zur Erläuterung jenes Einwurfs wenig Auskunft. Die Musik bleibt so immer nur ein Adjutorium des Dichters, und nicht ihr, sondern ihm gebührt das Verdienst des Komischen. Es muß vielmehr gezeigt werden, daß sie selbst sich so konstruiren läßt, daß aus dem Anhören dieser Konstruktionen ein Gefühl des Lächerlichen herauskommt. Daß dies wirklich der Fall sey, ist kein Zweifel. Sie läßt die seltsamsten Kombinationen der Perioden, Rhythmen und musikalischen Redefiguren, die leichtfertigsten Tonmalereien zu und kann in sich selber so kontrastirend gemacht werden, daß man die lächerlichsten Karrikaturen nicht verkennt, wie dies insonderheit Partien aus Haydns Instrumentalsätzen bis zur höchsten Anschaulichkeit beweisen. Wer weiß launiger und komischer zu schreiben, als er? Jedoch muß man gestehen, daß überhaupt dabey sehr viel auf Ideenassociation beruht. Was man einmal allgemein unter lustigen Beziehungen kennen gelernt hat und das unvermuthet, zumal in der Nachbarschaft des Feierlichen und Erhabenen, das uns in eine ernste Gemüthsstimmung versetzt, wiederkehrt, das erweckt in uns plötzlich das Gefühl des Lächerlichen. Daher gewisse Weisen der Böhmischen Musikanten oder Prager Studenten,

denten, die nach edlen Stellen eintreten, oder auch absichtlich liederliche, fehlerhafte Modulationen, oder muthwillige Lebhaftigkeit, die einem Instrumente nicht angemessen ist, z. B. wenn der Kontreviolon kindische Striche machen will, und dergleichen mehr unfehlbar die Wirkung des Komischen haben.]

Will man einen unwidersprechlichen Beweis, daß die Musik zur Lustigkeit der Worte etwas hinzufügen oder das Komische derselben ganz zerstören kann, so lasse man sich eine Geschichte von zweyen Personen vorlesen, von welchen der eine nur schlecht liefet, der andere aber den Ton der Sache genau zu treffen weiß. Der erste macht uns Mißbehagen, statt uns ein Lächeln abzugewinnen, während der andere, der doch weiter gar nichts an der Sache veränderte, nur daß er jeder Phrase den angemessenen Ton gab, uns das lebhafteste Vergnügen macht. Kommt dies nicht daher, weil jener eine schlechte Musik machte und falsch, so wie der andere gut, sang? Dagegen wird man nichts haben können, aber wohl noch zuletzt die Frage aufwerfen: ob denn auch die Musik an sich, ohne Hülfe der Worte, uns zu lachen machen könne? Ich will nichts davon sagen, daß diejenigen, die sich auf das musikalische Idiom verstehen, hundertmal bey gewissen Instrumentalsätzen gelacht haben werden; aber eine Sottise ists, verlangen zu wollen, daß die Musik ohne Worte etwas mehr seyn soll, als ein allgemeines Tongemählde, das nichts mehr, als einen allgemeinen Charakter von Heiterkeit, Zärtlichkeit ꝛc.

haben

haben kann. Wer eine Kunst aus ihren Grenzen kann heraustreten lassen, der zeigt offenbar, daß er selber kein Künstler ist.

[Nach diesen ernsthaften Betrachtungen über den komischen Ausdruck läßt sich wohl auch eine lustige Anekdote mitnehmen, die Gretry bey dieser Gelegenheit in einer Note erzählt.

„Ich war einmal in einer sehr artigen Gesellschaft auf dem Lande. Es befand sich ein junger Mann darunter, den wir alle für einen sehr vollendeten Menschen hielten und jederman sprach nicht anders, als mit Entzücken von ihm. Man kannte ihn nur erst seit drey Tagen, aber diese drey Tage waren sehr brillant für ihn gewesen. Wenn unser Wirth ausrief: es ist doch ein charmanter, göttlicher Mensch! so antwortete seine Frau: o zum allerwenigsten, mein Schatz! — Eines Morgens hörten wir ihn in einem Gebüsche singen. Wir schleichen ihm nach, um ihn unbemerkt zuzuhören. Es war eine Romanze, die er sang. Allein zwischen zwey Couplets ließ der Göttliche, der sich hier allein glaubte, gleichsam statt des Ritornels, einen gröblichen Ton fahren. Et homo factus est! sagte einer von der Gesellschaft ganz trocken, und wir wollten beinahe bersten vor Lachen.“]

Freyer Gebrauch dissonirender Akkorde zum Ausdruck heterogener Züge im Charakter.

Die Akkorde beruhen nicht allein auf einem Kalkul, sondern sie bringen auch, nach einem steten physischen Prozeß vermittelst ihrer entferntern oder nähern Verhältnisse in rein klingenden Körpern Veränderungen hervor, welche man als reine Typen oder als die unvermischte Natur anse-

hen

hen kann, die diesen mehr oder weniger angemessen sind. Es muß also die Theorie der Akkorde, sowohl bey figürlicher Sprache als auch in Fällen, wo es die Wahrheit des Ausdrucks erfordert, sich nach den physischen und moralischen Eigenheiten und Widersprüchen in Personen, welche der Künstler sprechen und handeln läßt, richten (und also, diesem allem gemäß, selbst eines scheinbar unregelmäßigen Gebrauchs fähig seyn). Je mehr dabey von der gangbaren Theorie abgegangen wird, je bestimmter wird man die mancherley Ungehörigkeiten und moralischen Irregularitäten an diesen Personen ausdrücken können.

Nach der einmal vorgeschriebenen Regel dürfen gewisse zu heterogene Akkorde nicht unmittelbar mit einander in Verbindung gebracht werden, und doch, wenn man den unvermutheten Sturm der Leidenschaften, den Abscheu, den das Laster einflößt, den Schrey des Schreckens ausdrücken will, den der Anblick der Schändlichkeit in uns erregt, muß man da nicht zu den härtesten, schneidendsten Akkorden seine Zuflucht nehmen? Darf man wohl, um den Schrey des Entsetzens auszudrücken, von welchem man beim Anblick einer gräßlichen Handlung überfallen wird, erst noch lange eine Dissonanz vorbereiten? Und wird man wohl in einem solchen Falle zu einem Künstler sagen können, er habe gegen die Regel gefehlt? — Ich verletze die Natur, würde er antworten, wie das Verbrechen, das ich zu zeichnen habe, aber indem ich das thue, bin ich gerade als Künstler natürlich; denn wie sollte ich im Schooße der Natur finden, was sie selber ausgestoßen hat?

[Stärkere und frappantere Züge solcher Art finden sich, außer in den Gluckschen Opern, wohl nirgend noch als in Mozarts

Mozarts Don Juan, da wo die Teufeleyen ihren Anfang nehmen. Das Gräßliche, Entsetzliche ist wohl nirgend so Ohr- und Herz zerreissend besonders durch die Posaunen, die den am grellsten dissonirenden Ton fassen, ausgedrückt, als hier. Wenn diese schrecklich dissonirenden Akkorde auch nicht durch vernehmliche Vorbereitungen herbeigeführt werden, welches widersinnig und ganz gegen den Effekt gewesen seyn würde, so haben sie doch ihren sehr guten Grund und Zusammenhang in den harmonischen Lagen, welches eben die große Kunst des Harmonisten beweiset. Wenn das nicht wäre, so könnten unsere Komponisten sich alle Augenblicke eine Hölle schaffen, und Teufelsschritte nach ganzen Welttheilen nehmen.]

Man ist, wird man sagen, in den Verbindungen der dissonirenden Akkorde heut zu Tage so weit gekommen, daß man damit Alles was man will, ausdrücken kann, ohne deshalb die Regeln der Harmonie beleidigen zu dürfen. Aber ich habe ja auch weiter keinen solchen Fall angenommen, als wo von der gewaltsamen Verletzung der Natur die Rede ist. Wenn man sich nur leider nicht alle Augenblicke den Gebrauch starker Dissonanzen, wo weder der Charakter noch die Situation der Person es verlangen, erlaubte; wenn nur die klägliche verminderte Septime nicht aller Orten und Enden vorkäme und man damit Parade machte: so würden die regulären Dissonanzen für außerordentliche Fälle sehr gut ausreichen. Aber seitdem man einmal sich Uebertreibungen aller Art zu Gute hält, muß man ja wohl unaufhörlich auf neue Mittel sinnen.

Wenn ich in dem schlichten ungekünstelten Gesange einer zärtlichen Mutter oder der schüchternen Unschuld irgend einen grellen oder finstern Ton höre, so ist mir, als

sähe

sähe ich schwarze Flecken am azurnen Himmel, die ein Ungewitter verkündigen.

[Wenn nun aber die zärtliche Mutter ihrer Tochter eine traurige Schilderung von den Leiden dieses Lebens, oder dem unglücklichen Ehestande machen will, wie dann? — Das ganz Reine ist nicht selten auch das Fade, wie eine zu lichte Dekoration, in welcher nicht Schattirungen genug sind, fade ist. Doch in der Hauptsache hat der Verf. recht.]

Laßt uns denn also nichts Verkehrtes und Abstoßendes unter die reine Wollust mischen; laßt uns nicht unnützerweise Farben verschwenden, die wir nöthig haben, wenn die Wahrheit sie von uns verlangt. Mit zu vielen und überspannten Hülfsmitteln Parade zu machen, heißt ein Bekenntniß seiner Armuth ablegen.

Kontrast.

Unaufhörlich geräuschvolle Musik hört auf, die geringste Wirkung mehr hervorzubringen, wie schon oft gesagt worden ist, und man muß das Starke und Kräftige aufsparen, um die sanftern musikalischen Züge desto mehr ins Licht zu bringen.

Man kann schnelle, unerwartete Uebergänge machen, aber dies ist nicht so gut, als wenn man durch leichte Kontraste und unmerkliche Schattirungen den Raum durchläuft, der Extreme von einander trennt. Diese Manier ist nicht so frappant, aber die Kunst findet dabey mehr ihre Rechnung und das Ohr des Kenners wird mehr dadurch befriedigt.

Wenn

Wenn Voltaire sagt, il faut mieux frapper fort que frapper juste, so nehme ich mir die Freiheit zu sagen, daß es blos dem Gefühle des aufgeklärten Komponisten zu überlassen ist, welche Art zu frappiren er nach dem Charakter seiner Person wählen will, um wahr zu seyn.

[Voltaire hat wohl eigentlich sagen wollen, daß, wenn man erst rechtliche Vorbereitungen einleitet, gar nichts in der Welt mehr frappirt, und daß der Künstler also bisweilen mit einer Zauberruthe drein schlagen müsse, um seine beabsichtigte Wirkung hervorzubringen. Und da hat er ganz recht.

Was Kontrast in der Musik sey, trifft mit der Frage, was die Musik komisch mache? zusammen. Grade das Kontrastirende, in Gedanken und in Formen und Rhythmen, die in ein auffallendes Mißverhältniß mit einander gebracht werden, bringt die Wirkung des Komischen hervor; wenn also z. B. neben den Choral das Vaudeville, der erhabene Chor neben einen Polonoisensatz ꝛc. gestellt wird. Daß dies wohl nirgend anders, als in die komische Oper hingehören könne, begreift sich von selber. Unterdeß kommen auch wohl manchmal ähnliche Fälle an Orten vor, wo man sie nicht suchen sollte.

Einen der entsetzlichsten musikalischen und dramatischen Kontraste gab vor einigen Jahren ein Ballet, das im großen Opernhause zu Berlin der tragischen Oper Alceste von Gluck angehängt und unmittelbar darauf gegeben wurde. Es hatte eine ländliche armselige Intrigue zum Gegenstande, und die Musik dazu war in hohem Grade erbärmlich. Sie hatte so recht, was man den Bierstrich nennt und strotzte überdem noch von unzähligen Kompositionsfehlern. Welch ein schreyender Uebergang!

In einem Werke, in welchem nichts wesentlicher als Einheit ist, dürfen nur vielerley Schreibarten von ver-

schiedenen Künstlern vorkommen, und der schreyendste Kontrast ist gefunden. So wurde an demselben Orte vor ungefehr 6 Jahren die Oper Vasco di Gama als ein sogenanntes Pasticcio gegeben, woran nicht weniger als 18 musikalische Köche Theil hatten. Man kann sich also vorstellen, welche kontrastirende Wirkungen die Schreibart von so mancherley Komponisten neben einander hervorgebracht haben müsse, als da sind: Jomelli, Traetta, Prati, Nasolini, Tarchi, Mortellari, Ottani, Rosetti, Paisiello, Righini, Naumann, Fasch ꝛc.

Was unser Verf. diesem Artikel, in welchem er nicht viel zu sagen wußte, von einigen Ereignissen aus der neuern Zeit angehängt hat, verdient wohl gelesen zu werden.]

Ich habe während der Revolution Kontraste erfahren, die sich nie aus meiner Phantasie verwischen werden.

In jener Schreckenszeit, worüber noch folgende Jahrhunderte schaudern werden, kam ich einmal gegen Abend allein aus einem Garten der Elysäischen Felder. Es war Frühling, und ich würde mich an dem Dufte der Blumen und dem majestätischen Untergange gelabt haben, wenn nicht das allgemeine Elend meine Seele bis zur tiefsten Traurigkeit gestimmt gehabt hätte. Kaum bin ich in der Nähe des Revolutionsplatzes, so höre ich den Ton von Instrumenten. Ich gehe näher hinzu und vernehme Violinen, eine Flöte und ein Tambourin und unterscheide ganz deutlich das Freudengeschrey von tanzenden Menschen. Wie ich so eben über das Kontrastirende in den Scenen dieser Welt nachdenke, geht jemand bey mir vorüber und macht mich — auf die Guillotine aufmerksam. Ich schlage meine Augen auf und sehe sie in vollem Gange. Das tödliche Messer

sank

sank und hob sich hinter einander zwölf bis funfzehn Mal. Von einer Seite das Erschallen ländlicher Tänze, von der andern das Rieseln ganzer Ströme von Blut, der Duft der Blumen, der milde Einfluß des Frühlings, die letzten Strahlen der untergehenden Sonne, die für diese unglücklichen Schlachtopfer nie, nie wieder aufgieng. — O diese Bilder sind mir unauslöschlich! Um nicht über den abscheulichen Platz gehen zu dürfen, eile ich mit schnellen Schritten in die Straße der Elysäischen Felder; aber es war zu spät, ich kann den gräßlichen Karren, worauf die Glieder schöner Weiber und tugendhafter Männer zuckend durcheinander lagen, nicht mehr ausweichen. Ich mußte es mit anhören, wie der Führer des Mordwagens grausam-persiflirend umher rief: Still, Leutchens, still! sie schlafen!

Noch Etwas der Art.

Ein König, wissen wir, ist ein Mensch wie ein anderer; aber die Gewohnheit, ihn von Pomp und Größe umgeben zu sehen, läßt uns ihn als ein höheres Wesen denken, welches Vorurtheil freilich das Nachdenken zerstört. Nun, der militärische Zug, der Ludwig den sechzehnten zum Schaffot führte, zog dicht unter meinem Fenster vorbey und der Marsch in sechsachtel Takt, wovon die Trommeln den hüpfenden Rhythmus markirten, machte gegen das höchst traurige Ereigniß einen so schrecklichen Kontrast, daß ich darüber zusammenfuhr.

Welche Personen der Fabel nicht singen müssen.

Der Abbe' Arnoud will von den Mahlern, daß sie nicht die Sonne mahlen sollen. Ich möchte den Musikern

zurufen: laßt weder den Apoll noch Orpheus singen. Man ist zu sehr zum Vortheil dieser fabelhaften Personen im voraus eingenommen. Die von Dichtern beschriebenen Wunder sind eine Klippe, an welcher der Komponist unfehlbar scheitern muß; dergleichen läßt sich eher beschreiben, als schildern. Der Zorn Achills, wie er im Homer beschrieben ist, versetzt uns in das Lager der Griechen; man zittert bey dem Geschrey dieses furchtbaren Helden. Ist das auch so mit dem Ausdruck des Zorns von Achill in der Iphigenia in Aulis von Gluck? Die Arie, die der Held singt, ist eine ziemlich gewöhnliche Art von Marsch, der zu allerhand festlichen Gelegenheiten eben so gut passen würde. Der allgemeine Lärmen im Orchester scheint das einzige Verdienst des Gemähldes auszumachen. Unstreitig fühlte der geschickte Künstler die Unmöglichkeit, die Wahrheit ganz zu erreichen, deshalb enthielt er sich aller vergeblichen Versuche, die nur von der Unzulänglichkeit der Kunst gezeugt und ihn um so mehr von seinem Zwecke entfernt haben würden. — So ists auch mit der Stelle, wo Orpheus in den Tartarus dringen will. Glucks Arie genügt eben so wenig, weil man ein unerhörtes Wunder der Musik erwartet; sie scheint kalt und würde es auch in der That seyn, wenn nicht die Dämonen sie durch ihr Geschrey belebten. Aber im Grunde sinds doch auch nur wieder die Teufel, die den starken Eindruck auf die Zuschauer machen und nicht Orpheus. Der Komponist, es ist wahr, weiß ihn durch den Kontrast zu bewirken; aber sollte dies nicht lieber durch die Hauptperson geschehen?

Reli-

Religiöser Gesang.

Religiöse Gesänge müssen eine reine, ungezierte Melodie haben und die regelwidrigen Intervalle müssen ganz daraus verbannt seyn. Aus jenem Grunde unstreitig halten die alten Komponisten, die nur für die Kirche schrieben, so strenge auf Befolgung dieser Regel in ihren Schulen. Ist der Gesang taktmäßig, so müssen die Rhythmen ernst und feierlich und niemals leicht und springend seyn.

Was die heidnischen Gottheiten betrifft, die auf unsern Theatern verehrt werden, so muß man in Bezug auf die Macht und sonstigen Eigenschaften, welche die Dichtung des Alterthums ihnen beilegt, folgendes beobachten.

Jeder Gott, jede Göttin verlangen sowohl eine besondere Art von Melodie als Rhythmus. Adel, Größe und Würde im höchsten Grade gebühren dem Jupiter. —

[Ich erinnere mich aus meiner Jugend der Vorstellung der französischen Oper Titus auf dem Rheinsbergischen Theater, die von Salomon, der sich als Konzertanführer und Violinist in London berühmt gemacht hat, komponirt war. Jupiter erschien zuletzt in Wolken in aller seiner Glorie und sang als Tenorist (!) nach einem obligaten Rezitativ eine Arie: Soleil brille de tous les feux, wenn mir recht ist, mit so unendlichen Passagen, daß ich damals als junger Mensch schon einen solchen Jupiter, der Tausende von Tönen angstvoll durch seine Gurgel nach oben und unten zu jagen konnte, sehr miserabel fand. Jupiter spricht, und wenn er singen soll, singt wenig, aber groß, einfach und kräftig; er wird sich auch wohl die Mühe nehmen, Göttern und Menschen etwas vorzugurgeln!]

Apollo, als Gott der Harmonie, muß den Komponisten

zu edlen, reichhaltigen und glänzenden Gesängen begeistern. — Mars fordert einen kriegerischen Rhythmus; Amor süße Melodie, mit etwas herbem Zusatz; Bachus veredelten Trinkgesang; Juno, als Theilhaberin an der Größe und Majestät ihres Gemahls, aber unruhig und eifersüchtig, fordert, daß der Komponist bey aller Pracht der Harmonie ihrem Charakter etwas Unfreundliches und Mürrisches beimische. Minerva muß rechtliche Harmonie und gemäßigten Rhythmus haben; ein großer und edler Gesang muß die göttliche Weisheit, die sie überall begleitet, charakterisiren. Venus, zärtlich wie ihr Sohn, darf nie andere als wollustathmende Gesänge singen, und sie modulirt nur, um von einer wollüstigen Empfindung auf die andere überzugehen. Diana erhält den Rhythmus der Jagd, der sich etwas dem Rhythmus des Kriegsgottes nähert.

Wie Sanftheit, Unschuld und Reinheit des Charakters auszudrücken.

[Alle die nachfolgenden Sätze, mit Auslassung mehrerer derselben, sind im höchsten Grade verkürzt und machen jedesmal ein eigenes langes Kapitel aus. Sie füllen zusammen die geringe Summe von 387 Seiten im zweiten Bande, und wer Belieben an breitem, sentimalisch-metaphysischen Gerede und gründlich scheinenden Spitzfindigkeiten hat, der muß sich an das Original selbst adressiren. So viel Gesuchtes und Erklügeltes, auch Lächerliches, selbst noch bey den nachfolgenden Reflexionen mit unter läuft, so kommt doch auch manche wahre und oft nicht genug überdachte Bemerkung vor, die der Mittheilung nicht unwerth war.]

Blos

Blos in reiner Melodie spiegelt sich Unschuld und Sanftheit des Charakters ab. Modulation ist ein Fehler. Moduliren heißt kombiniren, und nie waren Accente eines reinen Herzens künstlich zusammengesetzt. Nur der bloße Instinkt bringt solche Töne hervor, und dieser Instinkt zeigt überall Mangel an Uebung und künstlicher Vorbereitung. Daher sind es grade die kleinen einfachen, reinen und naiven Lieder, die so viel Mühe machen, weil sie zu künstlichen Ausweichungen weder Stoff geben, noch dieselben vertragen. Sich aus dem Wege verirren, wieder umkehren um sich von neuem zu verirren, dies Verfahren ist uns Menschen gewöhnlich; aber im geraden Wege bleiben, ohne fade zu werden und in Eintönigkeit zu verfallen, das können nur Engel. Die Sanftheit des gebildetern Menschen, die Milde aus Prinzipien und aus Tugend, haben weniger Begrenzung. Für diese sind sanfte Modulationen erlaubt, weil sie Anstrengung des Geistes bezeichnen. Geist und Erfahrung leiten in dem Falle den Instinkt zur Sanftheit, und so rein dieser moralische Instinkt auch seyn mag, so zeigt er dennoch von den Opfern, welche er gekostet hat, um ihn zu erwerben.

Koketterie, ohne Liebe.

[Ueber die Liebe selbst, ihre Kennzeichen, Quellen und Wirkungen hat der Verf. eine 25 Seiten lange zärtliche und überaus emphatische Diatribe, als ein ächter galanter Franzose von sich gestellt, wodurch er sich sicherlich mehr Dank bey den französischen Damen als bey den Künstlern erworben hat. — Auch hat er lange Kapitel von dem Optimisten und Pessimisten, dem Indiskreten,

von Thränen, vom Ausdruck der Narrheit, des Faden und wer weiß was Alles noch, das er Komponisten vordocirt.]

Man muß den jungen Künstler vor den Schlingen der Kokette und den Uebeln, welche ihm die Koketterie verursachen kann, warnen. Er muß davon die Ursachen und Wirkungen kennen, wenn er Sitten mahlen will; aber er begnüge sich mit der Theorie der Wirkungen und hüte sich, nie an sich selber die Erfahrung davon zu machen, damit seine Seele davon nicht ausgekältet werde. Denn wird er einmal von einer verderblichen Leidenschaft angegriffen, so kann er Zeitlebens das Gefühl davon in seiner Seele zurückbehalten und zu nichts taugen, als die Uebel der Menschheit mit zu schwarzen Farben zu mahlen, da er doch im Gegentheil den Menschen Trost und Glück selber in seinen leidenschaftlichen Gemählden zuführen sollte.

Mit welchen Farben muß er die Empfindung der Gefallsüchtigen darstellen, wenn sie endlich einmal ihre Rechnung dabey findet, ihren Stand gegen die Bande des Hymen zu vertauschen? Seinen Gesang können weder die Reize der zärtlichen und tugendhaften Gattin noch die heilige Mutterliebe verschönern, denn durch Kälte stößt sie den Gatten, der sie anbetet, zurück und empfindet ein heimliches Grausen bey einer Heirath, weil sie zehn Jahre früher ihre sichtbaren und unsichtbaren Reize zerstört u. s. w.

[Diese Mischung von Kälte und Abscheu mit der Empfindung der vorgeblichen Liebe zu mahlen, möchte wohl eine Aufgabe seyn, die einen Tonkünstler in Verlegenheit setzte; höchstens ließe sich noch der Ausdruck der verführerischen Schmeicheley, der Prätiosität und Affektation treffen.]

Wer (fragt Gr. zuletzt) könnte alle die Nüancen, welcher dieser Charakter fähig ist, besser schildern und darstellen, als die Frau eines Künstlers? (Nun, das fehlte noch!) Tausend Züge sind mir entfahren, welche die meinige als Deklamation oder Gesang hätte festhalten und wiedergeben können. Aber warum hat es noch kein Weib gegeben, das Fähigkeit gezeigt hätte, gute musikalische Gemählde zu entwerfen, da doch so viele sich mit dem Pinsel in der Hand ausgezeichnet haben? Was hindert sie, Komponistinnen zu werden? Noch weiß ichs nicht!

[Der Grund davon scheint mit dem, warum sie keine Kinder zeugen, ziemlich derselbe zu seyn. Die Weiber haben keine große Empfindung. Es ist der Mühe werth Rousseau (an d'Alembert) darüber zu hören. Die Stelle lautet übersetzt so: „Die Weiber, im Ganzen genommen, sind keiner einzigen Kunst von Herzen ergeben, „in keiner einzigen Kenner und — haben durchaus kein „Genie. Kleine Arbeiten, zu welchen ein leichtes „Spiel des Geistes, Geschmack und Feinheit hinreichen, „ja selbst solche, zu welchen Philosophie und Urtheilskraft „gehören, können ihnen wohl gelingen. Sie können allenfalls Wissenschaft, Gelehrsamkeit, Geschicklichkeiten „und alles das sich zu eigen machen, was sich durch Studium erlernen läßt (?). Aber jenes himmlische Feuer, „das die ganze Seele erwärmt und durchglüht; jenes Genie, das alles verzehrt und mit sich fortreißt; jene erhabene Verzückung, die den hellen, begeisternden Strom „höherer Freude tief ins Herz hineinleitet: Alles das wird „stets den Schriften (oder den Werken) der Weiber mangeln. Diese werden kalt und niedlich seyn, wie sie selbst „sind. Geist werden sie haben, so viel ihr wollt; aber „niemals Seele."]

aber das weiß ich wohl, daß die, welche einmal sich zum Range eines Originalkomponisten empor schwingen wird, mehr Ruhm davon tragen wird, als alle andere Weiber in derselben Wissenschaft.

Mutterliebe.

Ein Künstler, der nachgedacht hat, weiß wie wenig Aehnlichkeit die zärtlich-sorgsame Mutterliebe mit der thörigten Trunkenheit der Geschlechtsliebe hat. Der Gesang der Romanze würde sie erniedrigen, und eine blos allgemeine Melodie sie nicht hinlänglich angeben; ein religioser Gesang würde aber wieder die wahre Grenze überschreiten. Eine glückliche Mischung von allen dreyen

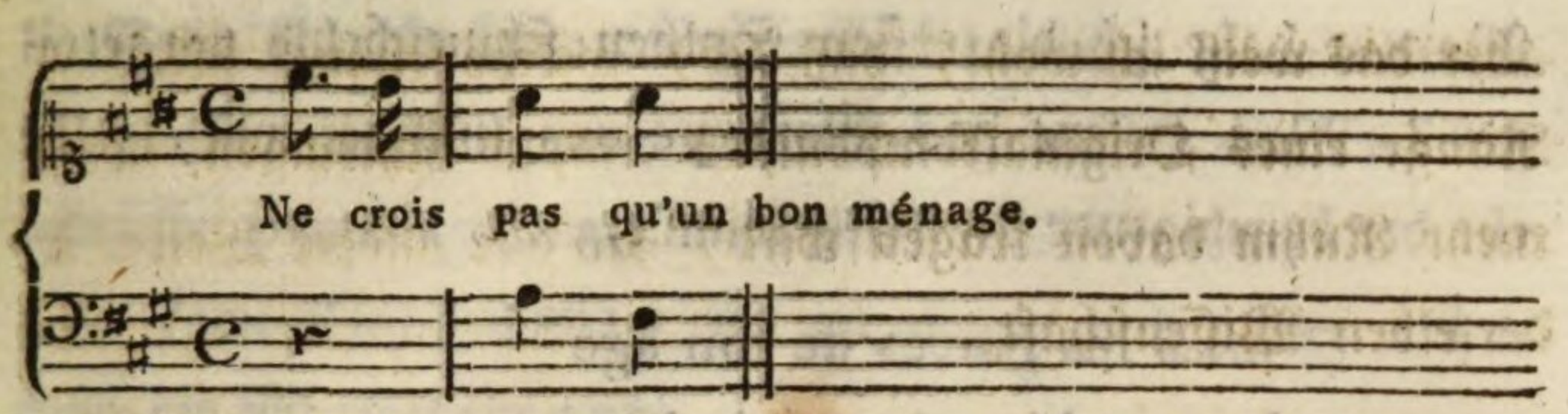
[Also gleichsam nach Apothekermanier.]

wird, denke ich, sich am besten für diesen Ausdruck passen. Die Nüance von romantischem Tone würde anzeigen, daß das Weib erst Geliebte war, ehe sie Mutter ward; die zweite Gesangart, daß sich unmöglich Alles ausdrücken läßt, was in der Mutterliebe liegt und der Zusatz von frommen Tone würde die Heiligkeit der Empfindung bezeichnen.

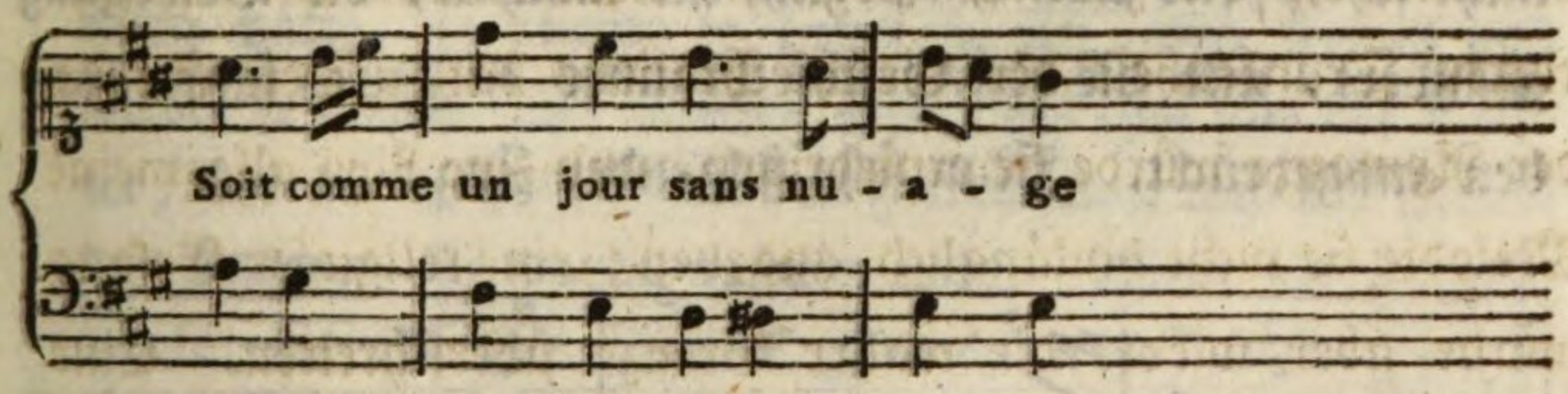
[Statt vieler Exempel, wovon der Originaltext voll ist, wollen wir nur einmal, zur Belustigung, ein einziges zum Beweise dessen aufstellen, wie und was der Verf. Alles phantasirend und kleinlich analysirt, woran er, wir wollen es zur Ehre seines bessern Genius glauben, beim Entwurf seiner Komposition zuverlässig wenig gedacht haben konnte. Aber die Eitelkeit! die Eitelkeit!]

Ich glaube (sagt er) hier als Muster die Arie der Helene im Silvain anführen zu können.

Schon



Schon mit der zweiten Baßnote wird der Gesang fromm; denn dieser Ton ward von verständigen Komponisten von jeher bey Gebeten gebraucht.

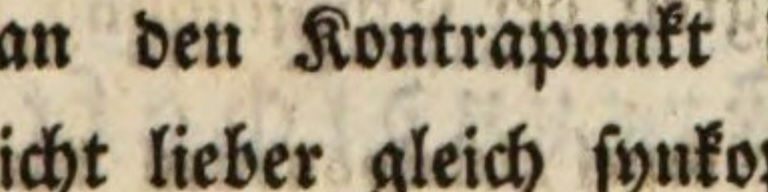


Dieser Baß ist noch frömmer und sanfter. Die Sexten haben diesen Charakter.

[Die Franzosen pflegen nur leider zu viel Sexten und Terzen zu schreiben und nicht selten es an Grundbaß fehlen zu lassen, insonderhait unser Philosoph.]

Man kann dabey sogar etwas Syncopirtes heraus hören, wenn nehmlich die Sängerin un jour sans verlängert und dann erinnert es an den Kontrapunkt der Kirche. Aber warum habe ich nicht lieber gleich synkopirt? Weil ich es blos andeuten und der Phantasie der Zuhörer überlassen wollte. —

le meilleur, même au village
a ses peines, ses soucis.

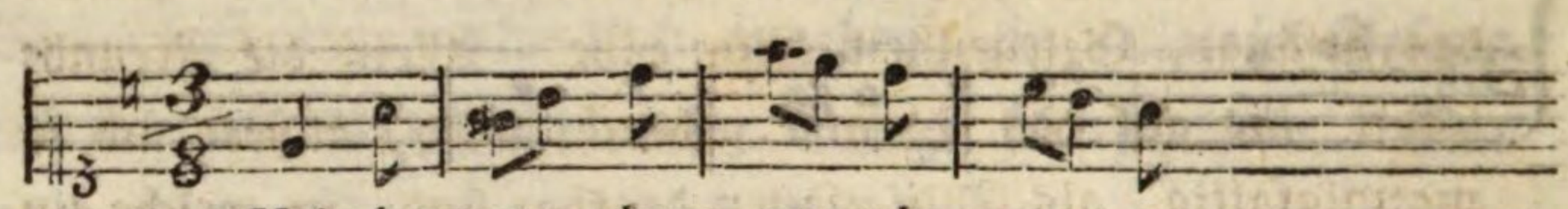


Warum habe ich die ersten Sylben schmeichelnd vorgetragen? Weil Helene das Wort peines mildern will, selbst ehe der beruhigende Nachsatz kommt,

mais les graces de ton âge
les ont bientôt eclaircis.

damit sie ihre Tochter nicht erschrecke.

In einer andern Strophe habe ich, um die Moral nicht schleppend und langweilig zu machen, die Bewegung geändert, und die Härte des Mannes ist durch sanfte Farben ausgedrückt. Man sehe folgenden Zug:



Stellt die zirkelförmige Linie der Noten den Augen nicht ordentlich physisch die Kette dar, die den Gemahl umschlingt? u. s. w.

[Fällt uns dabey nicht Mattheſons berühmter Regenbogen ein, den er in seine Partitur schrieb?]

Freundschaft.

Die Sprache der Freundschaft ist rein, kunstlos und ohne Verstellung, wie die Empfindung, welche sie einflößt. Wenn ein Freund den andern vertheidigt, so ist das die gewöhnliche Sprache der Leidenschaft. Die Freundschaft ist eine so edle, so ehrwürdige Leidenschaft, daß sie alle oratorische Formen verschmäht und sich nur wahr und einfach ausdrückt. Wenn also von Tugenden der wahren Freundschaft

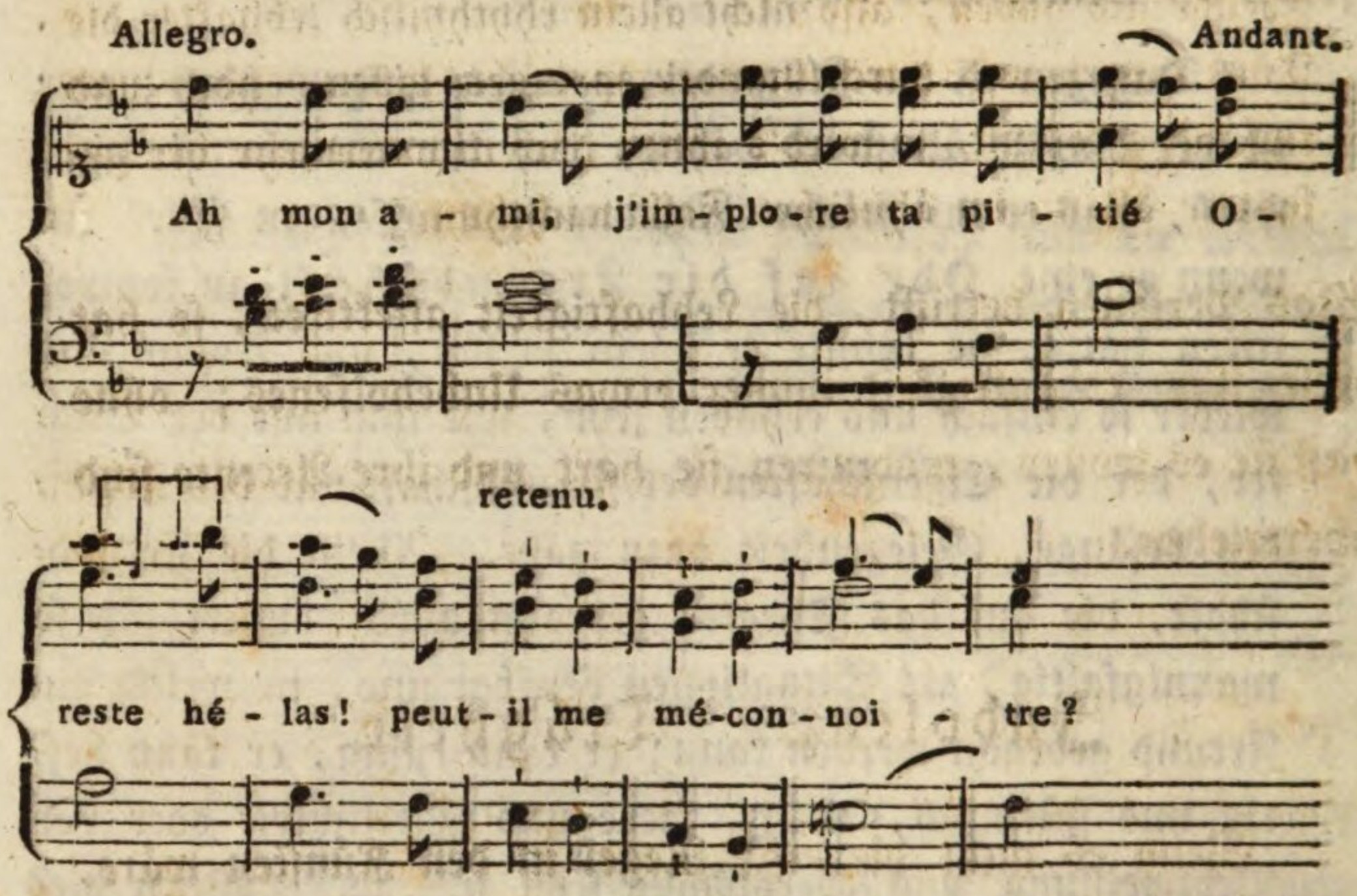
die

die Rede ist, so kann die süßeste Melodie, die frömmste Harmonie mit Erfolg angewendet werden, ja selbst der religioseste Hymnengesang ist derselben nicht fremd; denn es giebt keine Empfindung, die erhabener und reiner wäre, selbst die Mutterliebe nicht.

[Dagegen ist im Allgemeinen nichts einzuwenden; nur ist der einzige Umstand dabey, daß der Komponist nicht weiß, was er mit solcher Allgemeinheit anfangen soll. Ja wenn er eine Ode auf die Freundschaft zu komponiren hätte, so könnte er darin so süß, und fromm und wieder so einfach und erhaben seyn, wie ihm nur der Dichter, der die Eigenschaften der Freundschaft und des Freundes besänge, Gelegenheit dazu gäbe. Allein die Freundschaft, die auf das Theater gebracht wird, äußert sich so mannigfaltig, als Situationen denkbar sind, in welche ein Freund gebracht werden kann; er kann ruhig, er kann heftig und stürmisch, voller Liebe und Zärtlichkeit oder voll Verzweiflung und Heroismus seyn u. s. w. Wenn dies Alles, wie natürlich, durch Musik ausgedrückt werden soll, macht der Umstand, daß es ein Freund ist, der für das Wohl seines Freundes verzweifelt oder sich aufopfert, oder der zärtlich bittet und fleht, den Ausdruck darum different von dem gewöhnlichen Ausdruck dieser Charakterpartien? Nicht möglich. Das Unterscheidende liegt blos in Nebenvorstellungen, die der Held der Rolle erweckt. Wir wollen einmal ein schönes Beispiel aus Glucks Iphigenie en Tauride nehmen, wo Pylades seinen Orest auf das zärtlichste fleht, doch lieber ihn für sich sterben zu lassen. So eindringlich und rührend die Stelle ist, insonderheit wo die Mensur allmählig langsamer wird, so daß man den Pylades voll edlen Bewußtseyns und zugleich halbgebrochenen Herzens gleichsam dastehen und dem Orest zärtlich forschend ins Auge blicken sieht, so wäre dieser Ausdruck, wenn er wirklich eben so schön hätte seyn sollen, doch wohl

nicht

nicht anders zu fassen gewesen, wenn er einen Geliebten, der seiner Erwählten, oder einen zärtlichen Vater, der seinem ihn verkennenden Sohne sagte: kannst du mich so verkennen? in den Mund gelegt würde. Hier ist die Stelle, man urtheile.



Dies mögte sich wohl auf mehrere der nachfolgenden Fälle anwenden lassen.]

Lebhaftigkeit des Charakters.

Der musikalische Rhythmus ist ganz vorzüglich geschickt zum Ausdruck der Lebhaftigkeit, und der Gesang ist fast immer gefunden, wenn jener seinen wahren Charakter hat. Hier müssen die Modulationen leicht in einander geschmolzen werden. Wenn die Leidenschaft des reifern Alters bisweilen sich zu zwey bis drey Quinten- und Quartensprungen erhebt, so müssen sie bey jungen Leuten minder vorkommen und die breiten Intervallensprünge vermieden werden.

[Da

[Da sieht man doch nicht ein, warum? Man sollte meinen, wo es auf Sprünge ankommt, da müßte die Jugend am mehresten darin prästiren. Bedächtigkeit, Mangel an Ausgreifen ist doch wohl dem reiferen Alter mehr eigen und wie lebhafte Jünglinge und Mädchen in der Freude sich haben, also nicht allein rhythmisch lebhafter die Töne tanzen und durcheinander springen lassen, hoch und tief wie's kommt, so wird's ihnen doch nimmermehr der gesetztere Mann im ähnlichen Falle nachthun.]

Was Personen betrifft, die Lebhaftigkeit affektiren, so hat diese ihre Lebhaftigkeit immer etwas Unbeholfenes; ohne daß sie es wollen, moduliren sie hart und ihre Accente sind übertrieben.

Indolenz. Trägheit.

Wenn es nicht die erste Regel in den Künsten wäre, der langen Weile vorzubeugen, so würde die Monotonie den Indolenten und Trägen zum Bewundern darstellen. Aber selbst der Eintönigkeit muß man Reiz zu geben wissen, der sie angenehm macht. Der Träge muß also singen, aber nur in dem Umfange eines kleinen Intervalls. Keine Sprünge, wenig Modulation; das alles ist ihm ermüdend. Keine Dissonanzen, wofern man dadurch nicht die Langeweile andeuten will, welche die Menschen bey dem Trägen mehrentheils voraussetzen. Die Begleitung muß auch einen gleichmäßigen, sich gleich haltenden Gang haben, über welchem eine höchst einfache Melodie liegt. Der komische Effekt wird durch den Kontrast munterer Mitspieler desto auffallender gemacht werden. Man will ihn in Bewegung setzen, aber er bleibt unbewegt, wie er ist. Dringt man

zu scharf in ihn ein, und nöthigt ihn, zu oft aus seinem Todesschlafe zu erwachen, so wird er auf einen Augenblick einen fürchterlichen Zorn äußern. Die Fuge, sogar mit Kontrasubjekt, der Kontrapunkt überhaupt, nichts ist für den Ausdruck seiner Wuth zu viel, welche sich aber bald wieder in seine vorige Monotonie verliert.

Ungeduld. Unbesonnenheit.

Die unordentliche Ideenfolge des Unbesonnenen kann durch musikalische Phrasen nachgeahmt werden; übertriebene Lebhaftigkeit ist davon der Grund, also kann das Akkompagnement einen hohen Grad von Lebhaftigkeit haben. — Der Ungeduldige hat mit jenem Aehnlichkeit, aber blos in Absicht der Lebhaftigkeit, die ihnen beiden gemein ist. Der Unbesonnene kann seine Phrasen gleichsam brüskiren, sie trennen und zerhacken, aber der Ungeduldige weiß recht gut, was er sagt; ihm kann nur nichts bald genug beendigt werden. Für diese Art von Ungestüm hat der musikalische Rhythmus alle mögliche Mittel.

Der Stolze, Eitle, Prahlsüchtige und Unverschämte.

Diese Charaktere haben für den Etymologen Verschiedenheit, aber der Tonkünstler kann sie, bis auf wenige Züge, mit einander vermischen. Der Stolze und Eitle sind überhinfliegende Charaktere; der Prahlsüchtige ist das zwar auch, aber dabey ist er gesetzter und kälter. Hier sind

also fremdartige, von einander entfernt liegende Modulationen natürlich. Derselbe Widerspruch, der andere Personen im Allgemeinen wenig oder gar nicht zu einem höhern Accent bringen würde, affizirt diese. Man muß nach ihrem Sinne seyn, sonst bringt sie alles auf, sonst ist für ihre reizbare Selbstliebe alles Dissonanz. Und was sie wieder besänftigt, die Erfüllung ihrer stolzen und eitlen Wünsche, das erregt wiederum die Indignation der Zuhörer. Dieserhalb kann die Musik für sie und die, welche mit ihnen auf dem Theater zu thun haben, modulirt, heftig und chromatisch seyn, aber dabey muß sie doch einen edlen Anstrich behalten. Dadurch werden diese Charaktere allein nur erträglich, ja sie sind selbst den Künsten zuträglich. Ich rathe, diese Musik ganz singend zu halten; denn der Gesang ist die Poesie der Musik, und diese Personen, die edlere, geschärftere und sich über viel Gegenstände verbreitende Empfindungen affektiren, bieten einen gar wundersamen Stoff zu poetischen Wendungen dar.

Der Charakter des Unverschämten hat nicht das Vortheilhafte, wie jene drey andern. Er ist über alles gewaltig hinaus, wenn man ihn machen läßt; aber wenn man ihn zum Schweigen bringt, ist er niedrig und kriechend. Er hat den Accent des Eitlen, aber ohne Veredelung. Wenn man einem solchen Menschen zu viel Melodie gäbe, so würde sie in seinem Munde herab gewürdiget werden. Also man lege ihm lächerliche Accente in den Mund, deren er ohnehin die Hülle und Fülle hat.

Der Eigensinnige.

So viel ich weiß, hat man kein Stück, das der Eigensinnige hieße. Unterdeß ist dieser Charakter doch auf der Bühne, aber in Werken zerstreut, worin die Charaktere des Eingebildeten, des Pedanten, des übertriebenen Philosophen vorkommen. Die Dichter haben wohl gefühlt, daß in einem größern Werke ganz durchgeführte Charaktere dieser Art ekelhaft werden würden. Der Ekelhafte ist zwar auch ein Charakter, aber laßt uns ja der Langenweile vorbeugen, die er verursachen würde und alle solche Personen in den Winkel des Gemähldes stellen.

Der Tonkünstler wird nun kein Bedenken tragen, diesem Charakter allen affektirten Ausdruck der Pedanterie zu geben, übertriebene Dissonanzen, häufige Imitationen u. dergl. Allein ich bin nur bis zu einem gewissen Punkte seiner Meinung; denn wenn er durch den musikalischen Ausdruck das, was an dieser Person ins Lächerliche fällt, zu sehr verdoppelt, so verliert sie an Haltung. Was aber zu thun? Folgende Bemerkung habe ich mir abstrahirt.

Ich würde, wenn ich häßliche Charaktere in Musik zu setzen hätte, insonderheit wenn sie der Dichter sich weiter entwickeln läßt, suchen, ihre fehlerhafte Seite dadurch zu mildern, daß ich ihnen mehr melodische und barokke Inflexionen in den Mund legte. Sie müßten öfters ihre Phrasen mit Härte anfangen und mit einiger Melodie endigen; ein andermal würden sie wieder mit melodischem Gesang anheben und darauf in Dissonanzen verfallen, und das wäre genug. Die Zuschauer werden ungewiß fragen: will der

Mensch

Mensch uns hintergehen? oder weiß er bey seinem Unrecht selbst nicht mehr, wo aus und ein? will er sich gar bessern? — Diese Unbestimmtheit ist lasterhaften Charakteren nützlich, so schädlich sie übrigens tugendhaften seyn würde. Jede Versammlung von Menschen haßt das Laster und achtet die Tugend; man macht es ihnen also zu Dank, wenn man das eine mildert und die andere desto mehr heraushebt.

Der Unentschlossene.

Der Komponist muß ihn oft schweigen lassen und Halt machen, um die Schwierigkeit unter mehrern Dingen zu wählen anzudeuten. Zuweilen aber scheint der Unentschlossene wieder einen festen Entschluß zu nehmen; er bejaht mehrmals auf die nehmliche Art seine Meinung, bleibt aber dann plötzlich in einer Phrase oder einem Worte bestecken und zeigt dadurch an, daß er sich irre oder anderer Meinung geworden sey. In der Musik muß alles das, was ihn in seiner Rede charakterisirt, nachgeahmt werden. Dadurch erhält der Charakter im Komischen eine angenehme Seite; aber im ernsten Genre ist er unerträglich.

Der Zerstreute.

Unerwartete Modulationen sind hier an ihrem Platze. Man zeichnet den Zerstreuten nach dem Leben, wenn man, ohne die Regeln zu verletzen, ihn in einem Tone fortsingen läßt, während seine Mitspieler in einem ganz andern Tone zu singen scheinen.

Der in sich Geschlossene. Der Hypochondrist.

Dieser Charakter fordert eine schwerfällige melancholische Musik. Man muß die finstersten Töne wählen, lange und unerwartete Pausen machen, ihn schwerfällig gestikuliren lassen ohne daß er ein Wort sagt, während die Begleitung in traurigen Akkorden liegen bleibt. Auch muß er öfters auf Einem Ton singen.

Der Schwätzer.

Die alten Plaudertaschen kommen in unsern (französ.) komischen Opern so häufig vor, daß man fast daran genug hat. Der Schwatzhaftigkeit muß der Musikus soviel wie möglich, Gravität entgegen setzen, wie Philidor in seinem Tom Jones und ich im Trio der fausse Magie gethan haben; alsdann amüsirt der Kontrast den Zuhörer und wirft einen Firniß der Neuheit auf gemeine Dinge. Philidor ist, soviel ich weiß, der Erfinder dieser Arten von Gesängen von mehreren kontrastirenden Rhythmen; in Italien wenigstens hatte ich vorher nichts dergleichen gehört. So leicht es ihm im Schachspiele wird, das Schwerste leicht mit einander zu verbinden, so ist es auch in seiner Musik. Niemand kann in seinen Kompositionen mehr Kraft und Klarheit zugleich haben.

Der Heuchler.

Um den Charakter des Heuchlers zu nüanciren, bringe man einige Züge von religiösem Gesange an. Grausame schneidende Dissonanzen gehören diesem Charakter wesentlich.

lich. Der Heuchler ist ein gedoppelter Mensch; er ist es nur gegen die, welche er betrügt. Wenn er allein ist, so enthüllt sich sein Inneres; alsdann ist er lebhaft, stolz, cholerisch, ungeduldig, wollüstig und liederlich, allen Lastern dient er zugleich. Das wird dem Komponisten einen Maßstab geben, ihn zu zeichnen.

Der Lügner.

Ein verhaltener Gesang, einige falsche unterlaufende Intonationen deuten ihn an. Zur Ehre der Menschheit glauben wir immer, daß der Lügner Stellenweise sich verräth und falsch deklamirt. Der Musikus kann seine komischen Intonationen aufgreifen und benutzen und auf diese Weise kann er den abscheulichen Charakter des Lügners behandeln. Man muß aber damit Emphasen und Uebertreibungen nicht verwechseln. Wenn die Lüge blos zu lachen machen will, so ist es nicht mehr Lüge; alsdann bietet sie eben so vielen musikalischen Stoff, als sie wenigen bey ernsten und bedeutenden Gegenständen darbietet. Ist Geist bey der Lüge, so muß der Musikus sich genau an den Dichter halten, aber sie übertreibt doch auch, und dabey kann der überspannte musikalische Ausdruck sehr zu Hülfe kommen. Ein besonderer Zug in der Begleitung, ein gut, das heißt hier, dem Sinne entgegen angebrachtes Forte kann die Lüge enthüllen.

Der Schmeichler.

Bey diesem Charakter hat der Komponist mehr freies Spiel, als bey dem des Lügners; er intonirt süß und sehr

variirt und hat weiche Modulationen. Die Musik ist ein Balsam, womit man das Uebel lindern kann; nichts schmeichelt und thut mehr wohl, als sie. In dem Falle kann man also ein musikalisches Meisterstück machen, denn Melodie und Harmonie sind, wenn nicht trügerisch, doch ohne strenge Bestimmtheit, wie es der moralische Charakter des Schmeichlers ist.

Der Launige.

Herbe, im Schatten gehaltene, überspannte und unerwartete Modulationen im Gesange deuten diesen sehr bestimmten Charakter sehr gut an. Oft müssen sie aber mit sanften Melodien wechseln; denn der Launige ist von Natur leicht zu rühren, denn im Grunde will er das Gute. Seine Empfindungen wechseln nur in jedem Moment.

Der Ernsthafte.

Die Musik muß gelehrt ohne Affektation seyn, Ton und Bewegung ernst, singend, wenn Empfindung in ihm herrschend ist, mehr harmonisch und unbestimmt, wenn sie nur eine Digression bey ihm ist. — Der affektirte Ernst will auf dasselbe hinaus, aber das Eselsohr verräth alle Augenblicke die Unwissenheit; er ist affektirt gelehrt, ernst in Ton und Bewegung, aber Melodie und Harmonie werden immer am unrechten Orte angebracht. — Es hält schwer hierin, wie überhaupt, bey allen Aehnlichkeiten und Verschiedenheiten der Charaktere den decisiven Ton zu treffen. Ich wünschte die Grenzen der Kunst weiter ausgedehnt,

aber

aber dabey muß ich ein für allemal sagen, daß es immer noch besser ist, man macht eine leere, blos singende Musik, als daß man sich unerreichbare Prätensionen merken läßt (ja wohl! ja wohl!), die widerlich sind und des beabsichtigten Effekts verfehlen.

Der Pinsel.

Dieser ist leicht nachzuahmen; man darf ihn nur das Final der Phrase von einem Jeden wiederholen und bey allem, was vorgeht, still schweigen lassen. Der Pinsel äußert sich verschiedentlich. Ist er ganz Tropf, so steht er auf gleicher Linie mit jenem; pinselhaft käut er alles wieder, was andere gesagt haben. Ist er Großmaul und selbst choleisch, so verbleibt er eigensinnig bey drey Noten, die er immer und immer herausblubbert. Ist er verschmitzt, verstellt, argwöhnisch, lügenhaft, so ist sein Gesang einfach und plump, so modulirt er ihn ungeschickt und verkehrt.

[Wer erinnert sich hier nicht mit Vergnügen des plumpen Gesanges von Bernard im Deserteur von Monsigny, Tous les hommes sont bons, mit dem sich das lustige Lied des Mont-au-Ciel: Vive le vin, vive l'amour! vermischt?]

Trunkenheit.

Da der Wein nicht unsere ganze Vernunft absorbirt, so giebt es für den Künstler so viele Arten der Trunkenheit, als es Charaktere giebt. Der wohlgezogene Mensch bleibt bey aller Trunkenheit immer noch anständig; der bäurische

ist plump und ausgelassen. Das junge Weib möchte man in ihrer kleinen Ausgelassenheit, die ein wenig zu viel Wein ihr giebt, anbeten; die alte Witwe ist übernommen beim Trunke. Unmoralische Charaktere sind es von der Trunkenheit noch doppelt mehr. Bejahrte Personen sind in dem Zustande meist voller komischen Rührung; sie vergießen Thränen bey der Erinnerung an ihre Jugendjahre und ihre verlohrne Kraft.

[Ein Philologe weinte einmal in einem Weinkeller die bittersten Thränen über den Tod des seligen Homer und war gar nicht darüber zu trösten. — Doch dies bey Seite. Es läßt sich an diesen Abschnitt vom Ausdruck der Trunkenheit noch eine Stelle anknüpfen, die der Verf. von dem Gesange des weintrunkenen Sklaven Ali in seiner Oper: Zemire et Azor mittheilt.]

Der Gedanke, den Ali in dem Duett le temps est beau etc. gähnen zu lassen, kam mir bey dem ersten Ritornel, wo das Gähnen durch gehaltene Töne vom Fagott ausgedrückt wird, und indem ich daran komponirte und den Ausdruck für seinen Gesang suchte, bemerkte ich, daß meine Familie um mich her laut an zu gähnen fieng. Sie glaubte, ich selber hätte soviel Langeweile und ich mußte ihr daher nur mein Duett ordentlich vorspielen, damit sie begriff, woran das lag. Ich habe seitdem öfters bey diesem Stücke im Theater gähnen gehört und ich darf hoffen, daß dies nicht vor Langeweile geschehen ist.

Argwohn.

Durch Melodie möchte er sich wohl schwerlich ausdrükken lassen, denn er stört gradehin jede Idee von Tugend

und

und Glückseligkeit. Eine finstere und unsangbare Harmonie wird am besten den Zustand seines Gemüths zu erkennen geben.

Der Prunksüchtige.

Erfordert einen gewissen deklamatorischen Prunk, einen scheinbaren Reichthum der Harmonie und eine wirkliche Armuth.

Der Neidische.

Die treffendste Art den Neidischen durch Töne zu mahlen würde seyn, wenn man ihn mit Eifer und Zorn vom verdienten Lobe seines Nebenbuhlers sprechen läßt, wann er aus Furcht sich ein Dementi zu geben, sich darauf einlassen muß. Sonst muß er Verachtung, affektirtes Stillschweigen und Verdruß darüber verrathen. In Schauspielen, im Gemähldesaale kann der junge Musikus den Ton und die Façon des Neides und der hämischen Kritik studiren,

Der Geizige.

Der Geiz ist eine Leidenschaft, deren Schattirungen, die Unruhe, Freude, Verdruß u. s. w. vom Komponisten aufgegriffen werden können. Argwohn und Mißtrauen mischen so etwas Unfreundliches und Finsteres in alle, selbst die lebhafteren Handlungen des Geizigen und dieser Charakter muß auch seinem Gesange mitgetheilt werden.

[Es ist schon öfters die Frage gewesen, ob der Geizige überhaupt ein Charakter für die Operette sey, weil Habsucht alle andere Empfindungen verschlingt und seine Sparsamkeit sich eigentlich auch bis auf Worte und Töne erstreckt. Allein demungeachtet hat der Geiz doch vielerley Accente; er ist steif, mürrisch, grob, unruhig, verschmitzt, intrigant und wird doch bey aller Wachsamkeit betrogen; er ist neidisch, albern-verliebt ꝛc. Dies Alles bietet doch mancherley Stoff zu theatralisch-musikalischen Situationen dar; nur müssen seine Töne sich nicht in langen Phrasen ausbreiten, nicht viel Methode haben. Der Gesang muß mehr coupirt seyn und, im Allgemeinen genommen, im Baß stehen, weil in diesem mehr sich das Harte, Rauhe, Verschlossene seines Gemüths mit erkennbar machen läßt. Auch lassen tiefe Töne mehr Komisches der gemeinern Art zu; Musiker werden sich dies aus dem Verhältniß und der Lage der begleitenden Stimmen erklären. Man kann sich keinen bestimmt groben habsüchtigen Menschen im Tenor denken, nur wenn er noch nicht das Herz hat unverschämt und gemeinfilzig zu seyn, vielmehr nur noch als Kandidat in dieser edlen Kunst zu betrachten, also pro tempore noch muthlos, kriechend, dabey etwas fein und intrigant ist und bemüht den schändlichen Verdacht von sich abzuwälzen. — Hieronymus Knicker von Dittersdorf ist in seiner Art ein ganz gut gehaltener Charakter.

Es ist nicht uninteressant, was der Verf. bey Gelegenheit seiner Anmerkungen zur Operette les deux Avares erzählt. Wir können es noch als einen kleinen Beitrag zu seiner Lebensgeschichte mitnehmen.]

Niemals (sagt er) habe ich den Janitscharen-Marsch: Ah qu'il est bon, qu'il est divin ohne Beängstigung hören können. Diese Empfindung gründet sich in dem Umstande, daß ich bey der Komposition desselben sehr viel gelitten habe.

Ein

Ein Fieber hatte zwey Monathe lang meinen Körper durchwühlt und ich war dem Tode nahe, als eines Tages der Dichter dieser Operette zu mir kam. Man hatte ihm gesagt, ich sey sehr schlecht; unterdeß da ich selbst von dem Werke zu reden anfieng, das wir so eben beendigt hatten, so schob er im Weggehen einen versiegelten Brief unter mein Kopfkissen mit der Bitte, ihn ja nicht eher, als nach meiner Wiederherstellung zu öffnen. Jeder weiß, welch eine unruhige Empfindung ein versiegeltes Paket macht; ich öffnete es also unbemerkt hinter meinen Vorhängen und fand den Chor darin, wovon der Verfasser versicherte, daß er zum Stücke nothwendig noch hinzukommen müsse. Von dem Augenblicke an arbeitete ich daran in meinem Kopfe, ich mochte wollen oder nicht. Als ich den Chor fertig hatte, glaubte ich wieder ruhig zu werden; aber nein, die Furcht ihn wieder zu vergessen setzte mir vier Tage und vier Nächte zu. Ich hörte ihn in allen Partien ausführen. Ich mochte mir vorsagen, soviel ich wollte, ich würde ihn sicher nicht vergessen; ich mochte an wer weiß wie viel Anderes denken, um mich zu zerstreuen: immer und immer schrieb ich in meinem Kopfe an dem kleinsten Detail der Partitur. Hier werden die Violinen allein gehen, diese Töne hier werden die Fagotts aushalten, hier die Hörner eintreten u. s. w. so sprach ich in einem fort zu mir selber. Endlich faßte ein Orchester, stark als wenn es aus der Hölle käme, den ganzen Marsch und ich hörte nichts, als: Ah qu'il est bon, qu'il est divin! Mein Gehirn war gleichsam der Mittelpunkt, um welchen sich dieses Stück magisch umher schwang, ohne daß ich diesen Schwung aufhalten konnte.

War=

Warlich! wenn man in der Hölle diese Art von Qual noch nicht kennt, so sollte man sie, zur Strafe für schlechte Kompouisten, hier einführen.

Um nicht gar noch verrückt zu werden, ließ ich mir von meinem Bedienten gezogenes Papier bringen. Meine Frau, die auf einem Sopha neben mir ruhete, fuhr plötzlich aus dem Schlafe auf und glaubte, ich sey wieder, wie vor einigen Tagen, im Delirium. Ich hatte alle Mühe, ihr das Schreckliche meiner Lage begreiflich zu machen. Kurz, ich vollendete die Partitur davon mitten im Kreise meiner Familie, die ganz erstummt da saß, legte mich darauf wieder nieder, und fand nun Ruhe, die mir sehr nöthig war.

Nach einem tiefen und erquickenden Schlafe hatte ich ein so schönes Erwachen, daß meine Gesundheit bald darauf wiederkehrte. Indem ich die Augen aufschlage, stand meine Mutter vor mir, die ich innigst verehrte und die ich mit so unendlichem Schmerze verlassen hatte. Erschüttert über die Nachricht meiner Krankheit war sie nach Paris geflogen, um ihren Sohn, der sich nicht längst hier angesiedelt hatte, noch einmal zu sehen. Sie hatte nun die Freude, ein Zeuge von der zärtlichen Sorgfalt meines jungen Weibes zu seyn, die, obgleich Französin, sich dennoch den beschwerlichsten Bemühungen unterzog. Sie lernte sie lieben wie ihr eigenes Kind und gelobte, uns niemals mehr zu verlassen. Jetzt ist sie über achtzig Jahre alt, und noch heute genießt sie der vollkommensten Gesundheit.

Zorn.

Wenn der Zorn nicht durch tragische Empfindungen veredelt wird, so ist er den nachahmenden Künsten nur zur Last. Er muß, selbst wenn er vernünftig ist, nur kurz seyn. Wenn man eine furieuse Arie zu lange dauern läßt, so gewöhnen sich die Zuschauer daran und sehen den Helden sich ohne alle Bewegung erstechen. Bravo! sagt das Parterre, er thut wohl daran, denn er ennüyirte mich. — Der weibliche Zorn muß noch kürzer, als der männliche seyn. Der Zorn ist lächerlich, wenn schwache Geschöpfe uns mit Drohungen überhäufen, die ganz ohne Effekt bleiben müssen.

Wuth.

Der Komponist, welcher bey gewöhnlichen Situationen sich in Modulationen mäßigt und sie für höhere Momente aufspart, wird eine große Wirkung hervorbringen, wenn er in dem Falle, wo er Wuth auszudrücken hat, viel und stark modulirt; aber wer nie Maß und Ziel darin hält, der wird gar keine oder die schlimmste aller Wirkungen, Uebersättigung, hervorbringen. Vorzüglich muß man vornein im Werke ein gewisses Regime beobachten, denn da pflegt der Komponist gewöhnlich die brillantesten und stärksten Ideen zu haben. Was will er aber anfangen, wenn er gleich voran das Beste, was er hat, verschwendet.

Feine Verstellung. Betrug.

Obgleich es scheint, daß der geistreiche Accent, der Ausdruck des Feinen sich leicht müsse treffen lassen, so sind das doch furchtbare Klippen für den Musikus; denn ausdrücken, was grade nicht ausgedrückt werden soll, etwas über seinen Zweck hinaus verfolgen; das heißt aus einer feinen Plåsanterie einen wahren Tölpelstreich machen, und man glaubt daher öfters Verstand zu zeigen, wenn man nichts als eine Betise macht. Der Komponist also, der nicht zartes Gefühl genug hat um die feinen Schattirungen aufzufassen, muß sich lieber mit allgemeinem Gesang begnügen, so fern er nur nicht dem Charakter der Person gradezu entgegensteht.

Der ehrliche, rechtliche Mann.

Dieser Charakter ist, soviel ich weiß, noch nie aufs Theater gebracht worden; er ist zu kalt und würde keinen Effekt machen. Indeß wenn er auch an sich kein theatralischer Charakter ist, so muß ihn doch der Künstler kennen, weil Personen von leidenschaftlichen Charakteren ihm entgegen gesetzt, durch diesen Kontrast bedeutende Züge erhalten.

Der Gesang, welchen der Komponist einem Manne von diesem Charakter in den Mund legt, setzt überlegte Wahl voraus. Er muß ihm sanfte, anmuthige Melodie geben, die manchmal einen Zusatz von Frömmigkeit haben kann; überhaupt schickt sich für ihn alles, was an die Idee des Tugendhaften erinnern kann. Er wird nur heftig gegen

die,

die, welchen er wohl will und seine seltenen Ausbrüche sind eben so kurz, als voller Energie. Wegen seiner Monotonie, seiner ängstlichen Kleinlichkeit und des manierirten Wesens scheinen seine Accente Künsten nicht zuzusagen, die mehr ihre Rechnung bey Leidenschaften finden und mehr nach außen wirken. Aber die Natur, sey sie welcher Art sie wolle, hat, wenn sie treulich dargestellt wird, gegründeten Anspruch auf unsere Bewunderung.

Ein Charakter mit sanften Farben gemahlt, braucht wenig ins Starke gebracht zu werden, um doch frappante Kontraste hervorzubringen. Was also bey dem heftigen Charakter blos gewöhnlicher Ton ist, das ist bey jenem schon erhöhter Grad desselben. Wenn man gewissen Charakteren eine zu stete Energie, ohne Abwechselung giebt und sie mit sich selbst nur durch absolute Ruhe in Gegensatz bringen kann, so wird man sehr schlecht dabey fahren; denn die Künste gewinnen nicht bey plötzlichen Uebergängen vom Starken zum Schwachen, vielmehr im umgekehrten Falle. Die Naturökonomie aller geschaffenen Wesen, welche von dem Wachsthume der Kraft leben und an der Schwäche sterben, stimmt damit überein.

Kalte Charaktere also, welchen man nicht Wärme geben kann ohne unwahrscheinlich zu werden, und deren Ausdruck keine Verminderung leidet, wollen wir eben so wenig als heftige Charaktere wählen, die eben so durch Milderung von ihrer wesentlichen Eigenschaft zu verlieren scheinen; vielmehr vermischte, die sich leicht verstärken oder schwächen lassen.

Unordnung und Verwirrung.

Ich bin überzeugt, daß der unsittlichste Musikus gestehen wird, daß er in seiner Kunst sehr wenig Hülfsmittel gefunden haben wird, um moralische Gebrechen zu schildern. Es scheint, als wenn die Musik nur für die Tugendmahlerey existire. Selbst die Dissonanzen sind der Musik wesentlich, um ihren Reiz zu erhöhen. Also scheint Vereinigung der Melodie mit der Harmonie in diesem Falle unverträglich zu seyn. Unterdeß da sie vermittelst ungestümer Bewegungen die Unordnung physischer Elemente nachahmen kann, so wird es nach dieser Analogie dem Musikus möglich, die moralische Zwietracht im Menschen auszudrücken.

[Wie soll wohl Ausdruck der Unregelmäßigkeit oder der Inmoralität in der Natur der Töne liegen können, deren Verbindung, so gewaltsam sie auch scheinen mag, dennoch wohl geordnet ist und auf regelmäßigen Gesetzen beruht! Das kommt aber her von der sklavischen Idee der Nachahmung der Natur. Musik ohne Worte steht in der Darstellung objektiv-moralischer Gegenstände unter jeder andern Kunst, insonderheit aber weit unter jeder Sprache. Sie hat zu große Allgemeinheit der Zeichen und schließt zu sehr Individualität und schärfere Charakteristik aus, wie davon schon öfter gesprochen worden ist. — Unterdeß der allgemeine Ausdruck der Verwirrung in der Musik, besonders in den Finalen, findet wohl Statt, da er denn aber mehr im Orchester, als in den Gesangstimmen gesucht werden muß, man müßte denn das Unterbrechen der Stimmen und Durcheinandersingen dahin rechnen. Aber auch alsdann liegt wiederum mehr in der Analogie als im Objekte der Musik selber. Dergleichen Sachen sind also nichts, als Spitzfindigkeiten.]

Ausdruck des glücklichen Zustandes.

Eine lärmende Musik, chromatische Effekte würden der Empfindung, welche das Glück einflößt, schnurstracks entgegen seyn. Bestimmter wird man es bezeichnen, wenn man sich dem ländlichen, zuweilen dem frommen Genre nähert. Ich weiß wohl, daß die Trunkenheit der Liebe, der Ehre sich durch Enthusiasmus zu erkennen geben und laut von ihrem Glücke singen; aber man hüte sich sehr zu glauben, als wenn solcher Gesang mit der Empfindung sich vertrage, welche der Friede des Herzens einflößt. Oft, ja fast immer nehmen die Leidenschaften eine für das Glück nachtheilige Wendung. Wenn das ist, so mag man es immerhin durch Geräusch, durch viel dreiste und gewagte Harmonie zu erkennen geben. Aber der Friede der Seele, worin eigentlich das wahre Glück besteht, hat nur sanften und gemäßigten Accent.

[Da hier vom Ausdruck häuslichen Glückes die Rede ist, so kann man wohl dem Verf. die Gerechtigkeit nicht versagen, daß er überhaupt im Ausdruck sanfter Empfindungen vorzüglich glücklich gewesen sey, insonderheit aber in seiner Lucile diesen Ton sehr gut getroffen habe. Nicht leicht hat eins seiner Musikstücke so viel Glück gemacht, als das Quatuor:

Où peut-on être mieux
Qu'au sein de sa famille!

von welchem er selber sagt, daß es bey der ersten Vorstellung in Paris die Zuschauer bis zu Thränen gerührt habe, und seitdem immer zur Belebung von Familienfesten gebraucht worden sey. Er erzählt bey dieser Gelegenheit ein Paar artige Anekdoten:]

Ein junger Mensch war in der ersten Vorstellung und bemerkte, daß der Herzog von Orleans (der nachmalige Egalité) bey diesem Gesangstücke sich die Thränen trocknete. Ohne ihm im geringsten bekannt zu seyn, wagt er es am folgenden Tage sich ihm mit edlem Vertrauen zu präsentiren und wirft sich ihm mit den Worten zu Füßen: „Gnädiger Herr! ich habe Sie gestern bey dem Quatuor weinen „gesehen. Ich liebe ein Mädchen, die Tochter von einem „Ihrer Kavaliere; aber der Vater will nicht in unsere Ver„bindung willigen, weil mein Vermögen dem seinigen nicht „gleich kommt; ich flehe um Ihre Protektion!“ Der Prinz verspricht ihm, sich von der Sache näher zu unterrichten, und es dauert nicht lange, und die Liebenden feiern ihren Hochzeitstag.

Ich war einmal bey Jemanden zum Besuch, der sich der Heirath seines Bruders, wiewohl ohne Erfolg, widersetzt gehabt hatte und mit der Familie dieserhalb gespannt lebte. So eben ließ sich die junge Frau, schön wie ein Engel, bey ihm melden. Er nahm sie artig, das heißt kalt auf. Unterdeß da ich bemerkte, daß die Liebkosungen der Dame auf sein Herz einigen Eindruck zu machen anfingen, so suchte ich beide mit guter Manier ans Piano zu ziehen, und fing dies Quatuor sehr innig und herzlich an zu singen. Kaum hatte ich einige Takte gesungen, so umschlangen sich Schwester und Bruder und weinten Thränen der Versöhnung.

Wenn es erlaubt ist, etwas Epigrammatisches folgen zu lassen auf das, was die Empfindung Köstlichstes hat, so mag noch folgende Anekdote ihren Platz hier finden.

Einige

Einige Justizbeamte, die ihre Beförderung einem alten Minister zu verdanken hatten, den das Publikum haßte, befanden sich in einer Loge in einem Provinzialtheater, wo man gerade die Tragikomödie Samson gab. Nachdem Hanswurst auf der Bühne mit einem welschen Hahne eine Weile sich herumgekämpft hatte, entwischte ihm dieser und retirirte sich in die Loge, wo die Herren saßen. Sogleich fieng das ganze Parterre einstimmig an zu singen: Où peut-on être mieux, qu'au sein de sa famille!

Vermischte Bemerkungen.

Tonschlüsse.

Ein Mensch, der kalt oder ohne Erfahrung ist, modulirt im Sprechen wenig oder gar nicht; der Mensch in Leidenschaft modulirt auf und abwärts. Aechte Musiker haben daher allgemein die Bemerkung gemacht, daß wenn jemand erst seine Hauptsache vorgebracht hat und darnach sie einmal über das andere bestätigt, um sie durchzusetzen, er stufenweise in einen erhöhtern Ton übergeht, daß er aber, wenn er nachgebender wird und distinguirt und in bedingte Sätze (in Wenn's und Aber's) verfällt, alsobald eben so viele Erhöhungszeichen gleichsam wieder verwischt, um in den ursprünglichen Ton wieder zurück zu kehren. Bleibt aber jemand im exaltirten Zustande, ohne im geringsten darin nachzulassen, so sehe ich nicht, warum ein deklamatorischer Kompositeur es sich zur Pflicht machen lassen soll, in den ersten Ton zurück zu kehren. Man hat mich wohl bisweilen gefragt, warum ich mir in einigen meiner Finalen die Freiheit herausnehme, nicht in dem Tone zu schließen, worin sie anfingen. Der Grund davon ist ganz natürlich: sie fingen mit ruhiger Leidenschaft an und die Schauspieler kamen zuletzt in einen sehr hohen Grad der Leidenschaft hinein.

[Ein

[Ein Muster vom musikalischen Klimax in der Theatermusik ist in der Scene des zweiten Akts von Raoul v. Crequi, von d'Aleyrac, wo der steigende Ungestüm der Wache, die dem trunkenen Kerkermeister scharf zu Leibe geht, sowohl durch immer zunehmende Erhöhung des Tons, als durch Beschleunigung der Bewegung vortrefflich ausgedrückt ist. — Uebrigens bringt es bey Finalen die Natur der Sache mit sich, daß sie in einem andern Tone schließen und ist also nichts Besonders.]

Charakter der Töne.

Es ist nicht gleichviel, aus welchem Tone man etwas singt. Man höre nur einen Dichter,

[Nachdem der Dichter nehmlich ist; denn auch unter den berühmten giebt es manchmal sehr schlechte Deklamatoren, wie Rammler davon ein Beispiel war, ohnerachtet er sich selbst für einen großen Deklamator hielt und — auch wohl hier und da dafür galt.]

wenn er rezitirt oder deklamirt, wie sein Ton bald voll und gewichtig, bald wieder scharf und spitz, dumpf oder klar, hart oder zart wird, je nachdem der Charakter der Person ist, in deren Namen er gerade spricht. Diese Differenz findet sich nun in den zwölf Grundtönen.

C=dur ist schlicht und recht; C=moll ist leidenschaftlich. D=dur brillant; D=moll melancholisch. Es=dur ist edel und pathetisch, nur um einen halben Ton höher als D=dur, und doch wie durchaus davon verschieden! E=dur ist so hell und klar, als Es=dur edel und verdeckt war. E=moll ist wenig melancholisch, ob es gleich der erste verminderte Ton in der Natur ist. F=dur ist vermischt;

F=moll ist der leidenschaftlichste Ton von allen. Fis=dur ist hart und kreischend; Fis moll hat ebenfalls noch etwas von der Härte. G=dur ist kriegerisch, ohne so edel zu seyn, wie C=dur; G=moll ist nach F=moll der leidenschaftlichste Ton. A=dur ist brillant; A=moll der naivste von allen. B=dur ist edel, aber weniger als C. und pathetischer, als F=dur. H=dur ist brillant und flüchtig; H=moll ist gerade und offen.

Ueberhaupt haben alle Molltöne einen Anstrich von Melancholie. Sie sind für alle abstrakte, metaphysische und endlich für solche Empfindungen, welche nicht reine Natur zur Quelle haben, also für den gemäßigten Schmerz — denn beim höchsten Grade desselben kann man aus Durfingen —, für die Melancholie, die Verstellung, die Ironie ꝛc.

Man wähle also einen Ton (Tonart, nach dem gewöhnlichen aber unrichtigen Sprachgebrauch), der dem Charakter der Person angemessen ist; denn sehr übel würde man wohl thun, wenn man z. B. einen Greis aus E=dur und kurz darauf ein junges Mädchen aus C=dur, Beide gleich fröhliche Arien singen lassen wollte. Gerade umgekehrt. Wollte man einen Krieger oder einen triumphirenden Liebhaber aus C=moll singen lassen, so müßte man natürlicherweise glauben, daß seiner Erzählung noch eine schlimme Katastrophe nachfolgen wird. Unsere Musik würde oft nicht von so unbestimmtem, unsichern Effekt seyn, wenn man auf alles so etwas gehörige Rücksicht nähme. Uebrigens ists mit der Musik, wie in allen Dingen nach der Natur genommen, die äußersten Enden berühren sich. Der

leicht=

leichtfertigste Ton nimmt etwas Finsteres an, wenn man ihn mit Kreuzen überladet, gleichwie durch Be=en ein Ton den traurigen Charakter verliert.

[Dies will soviel sagen: Wenn man z. B. statt aus As=dur zu spielen, Gis=dur nimmt, oder gar statt C=dur His=dur u. s. w.]

Ein Stück mit zehn Be=en schreiben, oder zwey Kreuzen, das ist eins und dasselbe. Erhalten die Töne dadurch, daß man sie in Kreuzen oder Be=en nimmt, einen verschiedenen Charakter? Allerdings. Wer hat nicht bemerkt, daß, wenn die Erhöhung oder Verminderung um einen Grad ver=ändert wird, eins dem Ohre angenehm, das Gegentheil davon aber unausstehlich ist? Beide Arten der Fortschrei=tungen müssen also auch verschiedene Wirkungen hervor=bringen.

[Aus der oben angeführten Charakteristik der Töne er=giebt sich abermals, wie subjektiv die Empfindung davon sey und wie vieles dabey auf ein bloßes Phantasienspiel hinaus=laufe. Der Kapellmeister Lockmann (im musikalischen Roman Hildegard v. Hohenthal) findet in C=dur das junge frohe Leben im Stande der Natur; F ist ihm um einen Grad besonnerer; E als große Terz von C ist ihm das Höchste, wohin die schöne Natur steigen kann; im B=dur findet er Würde der Magistratspersonen, im Es das Feierliche der Priesterschaft, im As die Majestät von Königen und Königinnen, im Des den Schauer von per=sischen Sultanen und von Dämonen u. s. w. — Ein an=dermal ist ihm C=dur der Saturn, Cis der Jupiter, D der Bachus, Es die Juno und E=dur die Venus Urania und was der Schwärmereyen mehr sind. Sinnreicher ist es, Aehnlichkeiten der Farben und Töne aufzufinden; C=dur z. B. giebt die Empfindung von weiß (wofern nicht das, was es zum

Kavalierton macht, die Phantasie besticht), G die Empfindung von der bläulichen Müllerfarbe, D vom Purpur, A von Lila, F von Grün (vermuthlich weil man zum öftersten F-Hörner hört und dadurch an Jagd und Wald erinnert wird), B von Braun oder Grau, E von Violet, Es von Dunkelblau u. s. w. Ueberläßt man sich einmal so freien Analogien, so dürfte man leicht auch in den Intervallen Aehnlichkeiten mit allen möglichen Dingen finden, z. B. in der Septime den zur Warnung liebreich aufgehobenen Finger des Herrnhuthers, in der Oktav den Schritt von Siebenmeilenstiefeln, im Quartsekundakkord die Divergenz von Eheleuten, wovon der eine hierhin und der andere dorthin will, und im unharmonischen Querstand das bey saurem Weine verzogene Gesicht des Trinkers. — Unser Verf. läßt sich von seinem kleinlichen Hange zu scharfsinnig scheinenden Zergliederungen so weit verleiten, daß er an einer andern Stelle seines Werks in jedem fortschreitenden Tone der diatonischen Leiter nicht allein eine Aehnlichkeit, sondern sogar einen Grund für die gleichsam grammatische Interpunktion der musikalischen Rede zu finden glaubt. Ein Mensch von geübtem Ohre, meint er, müsse im Grundton ein Punktum, in der Sekunde und Septime das Komma, in der Terz und Quart ein etwas größeres Ruhezeichen (also vermuthlich ein Semikolon), in der Quinte ein Kolon erkennen, und je mehr oder weniger ein Ton sich vom tonischen Dreiklange entferne, je mehr oder weniger gebe er das Gefühl von Punktum, Kolon oder Semikolon u. s. w. Auch findet er in der Terz den Charakter der Zärtlichkeit, die Quinte scheint ihm flüchtigerer Art, wozu er (Th. 3. S. 450.) gar ein Notenbeispiel gegeben hat. Man sollte nicht glauben, daß ein Künstler etwas so unbestimmt und vague nehmen, und sich überhaupt auf dergleichen Sächelchen einlassen würde. Einem Schwärmer, wie dem hochbelobten Herrn Lockmann, um ihn noch einmal in unsern Kreis zu bringen, darf man es

nicht

nicht übelnehmen, wenn er seinen begeisterten forschbegierigen Damen bey vielem andern Unsinne vordozirt wie folget: (Th. 1. S. 119.) „Die Terz ist gleichsam das Herz, der Sitz der Leidenschaft, und die Quinte der himmlische Geist, den der Schöpfer dem Menschen einhauchte. Sie verträgt gar wenig Veränderung, wenn sie nicht aus einem Engel des Lichts zum Teufel, oder zur elenden Kreatur werden soll.“ — Aber, wie gesagt, ein alter Künstler! — Daß es unterdeß gewissermaßen eine Charakteristik der sogenannten Tonarten giebt und daß ein Tonkünstler bey der Wahl des Ausdrucks seiner Gegenstände sich nicht völlig darin vergreifen dürfe, das leidet keinen Zweifel, und hat bekanntlich seinen guten Grund in der Temperatur, überhaupt in der Lage, also der verhältnißmäßigen Höhe oder Tiefe einer Tonart und der größern oder beschränktern Freiheit der Dominante und der Modulation überhaupt, insonderheit in der klarern, offenern oder dumpfern, verdecktern Produktion der Töne auf Instrumenten, sowohl Saiten- als Blasinstrumenten.]

Analogie der Farben und Töne.

Vermittelst der Analogie, die in allen Naturerscheinungen ist, findet ein wohlorganisirter Musiker in allen Farben die Harmonie der Töne wieder. Die verdeckten und verminderten Töne machen auf das Ohr eben die Wirkung, welche die dunklen Farben auf das Auge machen, so wie gegentheils die scharfen, grellen und erhöhten Töne mit lebhaften und grellen Farben zu vergleichen sind. Zwischen diesen beiden Extremen findet man alle Farben, mit welchen man in der Musik, wie in der Mahlerey, alle mannigfaltigen Leidenschaften und Charaktere ausdrücken kann.

Unser Gesicht (auf dem Theater nehmlich, als Schminke) nimmt die verschiedenen Farben der Leidenschaften an. Schwarz, Violett bedeuten Wuth; Purpurroth, Zorn; sanftes Roth, die Schamhaftigkeit; weiß, die Unschuld. Ich zweifle sogar nicht, daß die Mischung von diesen Leidenschaften oder Charakteren sogar auch auf dem natürlichen Gesichte des Menschen alle Nüanzen der verschiedenen Farben erzeugt, oder, um nicht die Wirkung für die Ursach zu nehmen, ich glaube, daß jeder besonders organisirte Mensch in sich die Keime der Leidenschaften trägt und nach den Farben aussieht, welche sie bezeichnen. Man sehe nur, wie im Drama jede Person sich in die Farbe kleidet, welche ihr angemessen ist; scheint das nicht dem Musikus die Töne und Klänge anzudeuten, welche er für jede zu wählen hat? Natürlicherweise kann man aus allen solchen Dingen nicht strenge Regeln machen; aber wenn der Künstler vollkommen wahr seyn will, so muß er sich darnach richten, und ein Mensch, der aus einigem Triebe, nicht aus frostigem Bedürfnisse, doch auch Etwas zu machen, arbeitet, wird darin niemals zurück bleiben, er müßte denn seine besondern Gründe dazu haben.

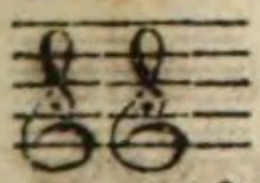
Bemerkungen und Vorschläge.

Hier folgen einige Bemerkungen, die ich Theoretikern vorlege. Ich weiß selber wohl, daß sie gewagt und unvollständig sind; allein da man unserer Kunst nun einmal von allen Seiten zu viel zumuthet, nachdem ein jeder von dem Seinigen zu dem allgemeinen Systeme etwas hinzugefügt hat, so wird die Mittheilung nachfolgender Ideen, im Fall

sie

sie auch unrichtig seyn sollten, dennoch etwas Gutes seyn, da sie vielleicht die Quelle einer glücklichen Reform werden können.

Erste Bemerkung.

Man zeige wo möglich, daß wir für den Umfang der Singstimmen und der Instrumente nicht mehr als einen, oder zwey Schlüssel nöthig haben; den gewöhnlichen G=Schlüssel auf der zweiten Linie für den Sopran, die Violine, Flöte, Hoboe ꝛc. und diesen G=Schlüssel ebenfalls auf der zweiten Linie, aber von anderer Form für den Alt und Tenor, um anzudeuten, daß er um eine Oktave niedriger steht, als der gewöhnliche G=Schlüssel. Die Flöte, die Piccol=Flöte werden heut zu Tage über alle Grenzen hoch gesetzt; dies erfordert drey, vier Linien mehr, welches für die Ausübung sehr unbequem ist und sich in der Partitur für das Auge häßlich ausnimmt. Warum zeichnet man also bey sehr hohen Stellen nicht zwey G=Schlüssel hinter einander vor  , wodurch angedeutet würde, daß man eine Oktave höher spielen soll? — Der Baß und die Bratsche können nach eben demselben F=Schlüssel auf der vierten Linie spielen, nur mit dem Unterschiede, daß der für die Viole etwas anders aussähe, um dadurch anzuzeigen, daß eine Oktave höher als der Baß gespielt werden soll. Umsonst wird man mir einwenden, daß, um C überall im ganzen Liniensystem zu haben und die Transposition zu erleichtern, man außer denen, die wir schon haben, noch einen C=Schlüssel auf der zweiten Linie haben müsse. Die Transposition, die in vielem Betrachte sehr unnütz ist, verdient nicht, daß man um ihretwillen die Schlüssel anhäufe.

[Um

[Um eine Zeichensprache zu verstehen, muß man allerdings einen Schlüssel dazu, das heißt ein Hauptmerkmal haben, woran man die Bedeutung der Zeichen und ihr bestimmtes Verhältniß zu einander erkennt. Allein was Erleichterungsmittel seyn soll, darf allerdings nicht ohne Noth erschwert werden.

Wir haben zwar jetzt weniger Schlüssel zu lernen und in Ausübung zu bringen, als unsere Vorfahren, die noch einen C-Schlüssel auf der zweiten Linie für den Contrealt oder tiefen Sopran, einen nehmlichen auf der fünften für den tiefen Tenor und noch dazu zwey andere F-Schlüssel, als hohes und tiefes Baßzeichen, auf der dritten und fünften Linie, mehr als wir hatten. Bey allen unsern Zeichen wird es uns jetzt unendlich leichter zu lesen, als es vor Guido und Jean de Mürs, dankbaren Andenkens, werden mußte, indem diese uns von den alten Tonzeichen erlöseten, die sich nach dem Zeugniß des Alypius, Marpurg und Burney auf die mäßige Anzahl von 1620 belaufen haben sollen; und Plato, wenn er jetzt lebte, würde es nicht mehr für verderblich halten, wenn junge Leute länger als drey Jahre auf die Erlernung der Musik verwenden. Denn damals, als noch der dritte Buchstabe des griechischen Alphabets, Gamma, je nachdem er gestellt und gekehrt wurde, sieben verschiedene Töne bezeichnete, mußte das Studium der musikalischen Zeichenlehre allerdings viel schöne Zeit wegnehmen, die besser angewendet werden konnte. Allein demungeachtet kann man uns, wie unser Verf. ganz richtig bemerkt, die wenigen vorhandenen Zeichen noch zu willkührlich vervielfältigen und durch unnöthigen und gemischten Gebrauch derselben die Lektüre der Musik erschweren. So wie es die ehemalige musikalische Pedanterei mit sich brachte, oft ganz ohne Noth, dem Unkundigen durch den Gebrauch verschiedener Schlüssel und Zeichen das Spielen mühsam zu machen und den steifsten Arbeiten einen gelehrten Anstrich zu

geben;

geben; eben so fängt man nach gerade an, zumal in Sachen für das Cello, ohne Noth vielerley Schlüssel durcheinander zu mischen. Man sehe nur die Pleyelschen Trios und man wird finden, daß in der Cellostimme ohne Noth alle Augenblicke aus einem Schlüssel in den andern, aus dem Diskant: in den Alt: und Tenor:, und wiederum in den G: und F: Schlüssel gesprungen wird. So trifft man auch in Tonstücken von drey Liniensystemen, in welchen die Stimme den Gesang führt, bey Auszügen größerer Werke, Klaviergesängen ꝛc. fast durchgehends den C:, G: und F: Schlüssel zugleich an. Das ist unnütze Erschwerung der Zeichen und bringt Uebelstand in der Bezeichnung, Verwirrung und Ueberdruß hervor. Es ist bey einer guten Exekution ohnehin so vielerley zu beobachten, warum will man unnöthige Erschwernisse in den Weg legen, die recht gut vermieden werden können? Das macht die Ausführung ängstlich und sieht überdem sehr oft affektirt aus. Entweder also Stimmen und obere Begleitung in einem oder dem andern, nur in gleichen Schlüsseln.

Ein anderes ist es mit Orgelsachen und der Lektüre von Partituren. Wer so weit ist, dieß erst zu können, dem macht die schnelle Transposition in noch so vielen Schlüsseln keine Schwierigkeit. Auch soll nicht gesagt seyn, als wenn z. B. Cellisten nicht alle Schlüssel lernen und kennen müßten, oder als wenn es nicht bisweilen nothwendige Fälle für die Abwechselung derselben gäbe. Nur von dem Mißbrauch, zumal in Bezug auf das allgemeinere Publikum der Liebhaber, ist die Rede.

Der Violinschlüssel gewährt freilich einige Bequemlichkeit für die Bezeichnung der hohen Töne und bey der Extravaganz so mancher neuern Klavier-Komponisten, die, man möchte beinahe sagen, mehr über dem Instrumente als auf demselben ihr Wesen treiben, ist es fast ein Nothbedarf geworden, in besagtem Schlüssel zu schreiben. Allein darum muß und darf der C-Schlüssel, in welchem unsere

sere Nation so sehr viel Vortreffliches aufzuweisen hat, das Bewunderung, Studium und Wiederholung verdient, nicht vergessen werden und außer Gebrauch kommen. Wir haben der Meisterstücke viele in diesem Schlüssel, sowohl für das Klavier, als für den Gesang. Unsere ehrwürdigen ältern Komponisten haben darin fast Alles von größern und kleinern Sachen in allen Gattungen hinterlassen; und da insonderheit, was wahren Klaviergeschmack betrifft, die ewig musterhaften und zahlreichen Sachen eines Philipp Emanuel Bach und noch so manche treffliche Klaviersachen (von den Meisterstücken aller Zeiten, den Fugen und Phantasien, eines Sebastian Bach, sey nicht einmal die Rede) immerdar studirt und gespielt zu werden verdienen: so wäre es warlich nicht der Mühe werth, selbst nicht um mehrerer der gepriesensten unter den neuern Klavierkomponisten willen, alle jene Denkmale des Genies, des deutschen Fleißes und deutscher Kunst darüber in Vergessenheit gerathen zu lassen. Es sey daher Pflicht für jeden patriotischen Deutschen, sich den neuern Usurpationen des tyrannischen G-Schlüssels, soviel er kann, entgegen zu setzen.]

Zweite Bemerkung.

[Diese ist gegen Rousseau's Vorschlag, die Benennung der Noten abzuschaffen und dagegen Zahlen einzuführen, auch statt des Liniensystems Punkte über i zu setzen, gerichtet, und zu bekannt und häufig durchgesprochen. Unsere von Schulz vorgeschlagene Tablatur, als Hülfsmittel zum leichtern Gebrauch der Partituren und zum Behuf kritischer Beurtheilungen durch Musik-Beispiele, sollte unter uns endlich einmal Anwendung finden, da sie im Grunde äußerst einfach und bald zu erlernen ist. Aber keiner will unter uns mit Neuerungen den Anfang machen, und da bleibts denn immer beim Alten. Wie viel schöne

Parti-

Partituren könnten, seitdem dieser Vorschlag geschehen ist, außer Maria und Johannes vom Erfinder selber, schon in den Händen des Publikums seyn!]

Dritte Bemerkung.

Bey dem ersten Unterricht in der Komposition sollte man Eleven zuerst allerhand Arten von melodischen Gesängen machen lassen, ehe man ihnen vom Basse sagt, welchem der Gesang öfters aufgeopfert werden muß. Ist der Gesang gut, so wird sich der Baß leicht finden lassen. Jener giebt dem Kompositeur mehr Originalität und Celebrität, als tiefe Untersuchungen über die Harmonie. Auf das Studium der Melodie also und die Ausbildung des Empfindungsvermögens muß man die erste Aufmerksamkeit richten. Hat man den Zögling dahin gebracht, gute Melodien von jedem Genre, aber nicht nach kontrapunktischer Manier, zu schreiben, von welcher ja gerade alle melodische Phrasen und Zierrathen sorgfältig ausgeschlossen, und dafür syncopirte Noten gesetzt werden; hat man ihn also gelehrt, dem Gesange alles unterzuordnen: Alsdann lehre man ihn den Kontrapunkt und mache ihn zum gelehrten Harmonisten. Er wird es zuverlässig werden, aber die Prinzipien, mit denen er zuerst vertraut geworden ist, werden ihm niemals erlauben, hart und barock zu seyn und eine schöne Melodie künstlich verschlungenen Akkorden aufzuopfern.

Vierte Bemerkung.

Man hat schon oft und mit Recht gesagt, daß es nur zweierley Taktarten giebt, den von zwey Zeiten (den geraden),

den), und von drey Zeiten (den ungeraden). Jederman weiß, daß die Brüche $\frac{12}{8}$, $\frac{9}{8}$ Takt ꝛc. unnütz sind, indem drey Noten für zwey genommen werden. Auch braucht man jetzt nicht den dritten Theil aller der bekannten Taktarten, und ihrer werden mit jedem Tage weniger. (Er will also dieselben simplifizirt wissen.)

[In unserer heutigen, von Zergliederungen der Taktzeichen so vollen Musik ist es noch weniger möglich, mit vier oder sechs Taktarten, als welche Rousseau dem nothwendigen Bedürfnisse höchstens nur einräumt, auszureichen. Die Stammbenennung ist allerdings zwey- und dreyzeitig, denn der $\frac{1}{4}$ Takt ist ein Unding; also giebt es streng genommen nur einen geraden und ungeraden Takt. Allein wieviel Zeiten in der Einheit herrschen sollen, das ist der streitige Punkt. Das feinere Gefühl entscheidet für viel mehrere Zeiten, als Rousseau und Sulzer, insonderheit aber hier Gretry annehmen, der im Originale weitläuftiger davon spricht, aber im Grunde wenig darüber nachgedacht zu haben scheint. In der Berlinischen musikalischen Monathsschrift vom Jahre 1792 (im vierten und fünften Stück) ist ein gründlicher lesenswerther Aufsatz, als Auszug aus einem „Versuch einer „systematischen Entwickelung der Taktarten und Vorschläge „zu neuen Taktzeichen," welcher vollständig im deutschen Magazin (vom März 1792) steht und außer manchen nähern Erläuterungen auch noch manche feine kritische Bemerkungen über einen Aufsatz von Brijon im Decemb. 1788 des Journal encyclopédique, und über Rousseaus und Sulzers Meinungen über den Takt enthält. — In der

Fünften und sechsten Bemerkung

verbreitet sich der Verf. über den Dreiklang und will, daß man die Versetzungen desselben nicht als besondere Akkorde

benen-

benennen soll. Auch über das Studium der Theorie von dissonirenden Akkorden läßt er sich weitläuftig ein, und beweiset, wie ihr Ursprung einem Schüler leicht gezeigt werden könne. Sie sollen als Vorhalte betrachtet werden; in der Natur gebe es nur Konsonanzen, oder endlich nur Einen reinen Akkord, u. s. w. Dies Alles ist aber zu unbedeutend, um einen Auszug zu verdienen. Bei aller pädagogischen Weitläuftigkeit ist nichts Gründliches beigebracht, was bey uns nicht jeder aus seinem Bach und Kirnberger weit besser lernen könnte. Auch sagt er selber: Ich weiß zwar nicht, ob meine Methode neu ist oder nicht, wiewohl ich mich nicht erinnere, etwas irgendwo davon gefunden zu haben; denn ich habe nicht den zehnten Theil von den Zauberbüchern (grimoires) gelesen, die man über die Musik geschrieben hat und kann mich daher irren. Allein, setzt er hinzu, in den Zeiten, worin wir gegenwärtig leben, wird es auf allen Fall wohl gethan seyn, wenn man wiederholt was Andere gesagt haben. Um nun aber doch einmal eine Probe von seinen Didaskalien der Harmonie zu geben, so wollen wir den Schluß seiner langen Betrachtung mitnehmen:]

Nun sage man noch (noch!) seinen Eleven (nachdem er schon durch die Theorie der dissonirenden Akkorde hindurch geführt worden ist!) daß man nicht zwey Oktaven hinter einander machen müsse, weil dies nichts für die Harmonie gethan hieße. Unterdeß wenn zwey, drey oder vier Töne, die mit andern Oktaven machen, dir gefallen, wenn sie nach deinem Zweck nothwendig sind, so ist das kein Fehler mehr. Man sage ihm ferner, daß zwey Quinten hinter einander oft schlecht sind, weil sie zu vollkommen, zu harmonisch, zu saftig (savoureuses) sind — aber daß sie

öfters herrliche Wirkungen hervorbringen, die nichts Anderes ersetzen kann.

Ein Beispiel. Mouret (ein Opernkomponist) war einst im Theater mit Rameau, als dieser von einer seiner Opern Probe hielt. So oft man eine gewisse Stelle wiederholte, kam Mouret außer sich. Ich weiß gar nicht, sagte er, was in der Harmonie da liegt, aber sie rührt mich bis zu Thränen! — Da bewundern Sie einen Fehler, antwortete Rameau, denn es sind zwey falsche Quinten hinter einander.

[Nachdem der Verf. ein paar Quinten-Stellen von seiner eigenen Komposition in dieser Beziehung angeführt hat, fährt er fort:]

Sonach sage man dem Lehrling, daß Quinten nur dann verboten sind, wenn sie schlechten Effekt machen.

[Aber den machen sie zuverläßig immer. Will man aber einen schlechten Effekt machen, hätte der Verf. wohl sagen sollen, nun so mögen sie immer zuläßig seyn. Die]

Achte Bemerkung,

[die auch noch immer von einer vorgeblich leichtern Art zu moduliren seicht und flüchtig handelt, geht so aus:]

Wenn die vorhin angezeigten Reformen ganz oder nur Theilweise sich ausführen lassen sollten, was ich Andern zu beurtheilen überlasse, so würde das Kapitel von den Hauptprinzipien der Musik sehr klein werden, was unterdeß nicht hindern würde, daß das Kapitel der Ausnahmen von der Regel stark genug wäre. Niemand kann ein Musikus seyn, ohne die Regeln zu kennen. Aber die Ausnahmen

von der Regel sind gleichsam das ad libitum des Mannes von Genie, und vermehren oder vermindern sich nach Maßgabe des Genies des Künstlers, oder der Mode, die sie bald annimmt oder verwirft. Aber aus den Ausnahmen eben so viel Regeln zu machen, das wäre ein Mißbrauch und hieße die Wissenschaft der Harmonie zu einem unauflößlichen Labyrinthe machen. Man muß also wünschen, daß die Regeln der Musik eben so einfach und haltbar, als die der Grammatik seyn, und daß es nur Sache des Künstlers, dessen Genie sich keine Schranken setzen läßt, seyn und bleiben möge, tausenderley Ausnahmen, gleich den Tropen der Sprache, von einer Regel zu machen. Von seiner Phantasie hingerissen weiß er nichts von Synonimen des Ausdrucks, sondern sucht sich andere, die von der üblichen Weise abweichen. Allein wenn man nun alle die Fälle, die er in seiner Begeisterung sich erlauben darf, zu Grundsätzen erheben und soviel Regeln bilden wollte, als er neue Schönheiten hervorbringt, so würde man den Begriff der Regel selber herabwürdigen, ja ihn ganz und gar zerstören.

Ueber Schauspielsäle und ihren Effekt.

Man baut und verlangt unaufhörlich große Schauspielsäle. Hätte ich ein Schauspielhaus einzurichten, so würde ich zu meinem Baumeister sagen: „Bedenken Sie, daß es hier nicht darauf angesehen ist, ein Monument aufzustellen, das in die Augen falle und für den Anblick einen großen Effekt hervorbringe. Die Hauptsache ist, daß man alles, was auf der Bühne gesprochen und gesungen wird, vollkommen höre. Wenn man in Ihrem weitläuftigen Gebäude

nicht die sanfteste Musik, die Stimme eines Weibes, eines Kindes verstehen kann; wenn man von den Versen eines Dichters, von welchen man keine Sylbe verlieren möchte, über die Hälfte verliert, wozu nützt es? — Mich berühmt zu machen, werden Sie sagen. Ganz wohl; aber was hilft das mir, als Schauspieldirektor? Ich werde dabey zu Grunde gehen.“

Im Schauspiele will ich sehen und hören zugleich. Kann ich nicht das feine Mienenspiel der Schauspieler sehen; muß ich von einem Worte auf das andere rathen, so ists um mein Vergnügen geschehen, und wo man auf Vergnügen ausgeht und es nicht rein findet, da trägt man nichts als Langeweile davon. Uebrigens, den Werth der Stücke bey Seite, so geht man lieber in ein volles, als leeres Schauspielhaus. Ich verlange also, daß der Saal so gebaut sey, wie er dem Gesicht und Gehör, nicht eines Menschen, der scharf sehen und fein hören kann, sondern der allgemeinen Masse der Zuschauer gerecht sey. Die Theaterperspektive sey so weit, sie wolle; es hat das manchen Vortheil, aber die Vorderbühne muß den Zuschauern nahe genug liegen, wenn man will, daß sie ohne Störung und Unruhe genießen sollen. Mag doch meinethalben das Haus ins Große angelegt seyn; aber dann muß man nur Pantomime und Ballet in großem Charakter, oder tragische Opern geben. Die Symphonie muß lärmend seyn und ins Fürchterliche spielen; kleine, sanfte Partien muß sie nicht enthalten; Largo's, Andante's werden bey dem Geräusch der Zuschauer in den Zwischenakten verlohren seyn.

Noch einmal gesagt, wo man sich viel aufs Rathen legen muß, da wird man sich bald langweilen. Ein großes

Thea-

Theater erfordert große Züge, große Massen. Alles, was dazu angelegt ist, in der Nähe gesehen und gehört zu werden, muß davon ausgeschlossen seyn. — —

So soll man denn also keine große Schauspielsäle für die Musik haben? — Sobald von verliebtem Intriguenspiel, von eigentlichen Intriguen-, von ländlichen und Familienstücken die Rede ist, nein. Nur durch tausenderley Details, durch Seitenspiel, durch tausenderley Spiel der Physiononie können Schauspieler die Wahrheit darstellen. Nur durch tausend Schattirungen zwischen dem Starken und Schwachen, durch tausend kleine anmuthige Züge, kleine Noten, Triller, Verzierungen der Melodie, durch Pizzicato, Arpeggio u. dergl. kann der Musikus die kleinen moralischen Details ausdrücken, die eine gemäßigte Handlung und Situation erhält. Alle diese kleinen Behelfe und Erfordernisse, die in einem kleinen Bezirk öfters soviel werth sind und womit sich dort so viel ausrichten läßt, gehn bey einem großen Saale verlohren. Warum hört man beim Herausgehen aus einem Opernhause so oft sagen: Was habe ich mich ennuyirt! Aber nicht immer sind das Stück und die Musik daran Schuld, eben so wenig die Schauspieler, obwohl man diesen am gewöhnlichsten den Grund davon beilegt. Es kommt vorzüglich daher, weil unter den sämmtlichen konstituirenden Personen des Schauspiels keine Einheit ist, das heißt, weil das Lokale, die Stücke, die man darstellt und die Mittel zur Ausführung in keinem gehörigen Verhältniß mit einander stehen. Zwanzig Menschen dürfen nur ihr Mißvergnügen laut zu erkennen geben, und hundert werden davon angesteckt und das Geräusch wird allgemein.

Ich rede nicht zunächst von den lyrischen Trauerspielen; aber gewiß ist, daß jede ernsthafte oder komische Oper, wenn sie sonst schön gesetzt ist und gut dargestellt wird, an einem angemessenen Orte gefallen, in einem zu weitläufti=gen Saale aber Langeweile machen muß. Man sagt mir wohl öfters: ich möchte Ihre Opern wohl einmal in einem recht großen Hause vorstellen sehen; was müßten sie da für Effekt machen! — Allein man irrt; meine Arbeiten sind voller Details, die man nothwendig muß hören können, um sie zu beurtheilen.

Der Baumeister wird sagen, daß in einem großen Saale Plätze genug sind, wo man alles sehen und hören kann. Allein kann man denn immer auf solch einen Platz kommen? Und ist der Saal denn etwa darum für viertau=send Menschen eingerichtet, damit nur hundert vortheilhaft placirt seyn können? Es giebt einen Punkt, worüber hin=aus man nichts mehr deutlich und unmittelbar, sondern nur durch Reperkussion hört, und diese Art durch Wiederhall zu hören, ist sehr beschwerlich. Mag man noch so viel Mittel erfinden, um den Ton fortzupflanzen, nimmermehr wird eine Proportion zwischen einer schwachen Stimme und einem großen Saale seyn.

Soll man denn aber für große musikalische Tragödien keine großen Theater haben? O ja, warum nicht? Aber dann muß dabey Folgendes beobachtet werden.

1) Muß der Dichter nur bekannte historische Sujets be=handeln, alsdann wird nur eine kurze Exposition der=selben nöthig seyn.

2) Er

2) Er muß nur große Massen, große Gemählde voll Pomp, als Märsche, Opfer, Gefechte, Tänze, Pantomimen wählen, die, wofern sie nur als Nebensachen zur Haupthandlung kommen, allemal schnell vorübergehen müssen.

3) Alle dichterische Stellen, zu welchen Gesang kommt, müssen einfach seyn und nur Eine Empfindung enthalten. Nichts von Rondeau, kein zweiter Theil der Arie, damit man wenig Da Capo brauche; keine langsame Arien und selten lange musikalische Scenen. So wird Energie, Raschheit und Mannigfaltigkeit, welches alles zu einem solchen Schauspiele gehört, hervorgebracht werden. Der Komponist muß auf solch ein Gedicht nur in großen Noten arbeiten; seine Harmonie, seine Melodie müssen groß und von Umfang seyn, und alle die feineren Details des ausgeführten, vollendeten Genre (genre fini) muß er von seinem Orchester entfernt halten. Keine gearbeiteten Bässe, sie müßten denn ebenfalls in großen Noten seyn; keine Rouladen im Gesange, fast immer syllabischer Gesang. Wenn mehrere Noten auf eine Sylbe kommen, so ist das für dies eben genannte Genre ein viel zu süßer melodischer Satz. Kein Triller, keine zierliche Begleitung in der zweiten Violine, oder aber sie muß in langsamen Tempo seyn. Hier muß alles ins Ganze gehen (être volumineux), es ist einem Gemählde gleich, das nur aus der Ferne gesehen seyn will; man muß hier gewissermaßen mit einem Besen mahlen. Da die Gesangworte nur eine einzige Hauptempfindung enthalten, so darf der Komponist nur in jedem Musikstück alles zur

Einheit halten, und da er auf keine andere Einheit mehrerer verschiedenen Leidenschaften zu sehen hat, so kann er öfter ein melodisches Metrum oder einen harmonischen Rhythmus nehmen,

[Was mag der Verf. sich darunter wohl deutlich denken?] und ihn in jedem Musikstück ununterbrochen beibehalten. Gluck hat das wohl gefühlt, und nirgend ist er wirklich groß, als wo er sein Orchester oder den Gesang durch einen und denselben musikalischen Zug zusammenhält. Was ich hier ausdrücklich fordere, habe ich bey einem andern Genre für Mißbrauch erklärt; aber ich glaube in der That, daß es kein anderes Mittel giebt, einen lebhaften Effekt hervorzubringen und ein unermeßliches Auditorium herbeizuziehen.

Vorschlag zu einem neuen Theater.

Ich wünschte, es gäbe ein Theater, das als eine Pflanzschule lyrischer Schauspiele und als eine dramatische Schule angesehen werden könnte. Hier sind meine Ideen darüber.

Direkteurs.

Sechs Künstler von Namen müßten die Aufsicht darüber führen, drey Dichter und drey Musiker, die alle noch selbst arbeiten können. Sie müßten im Theatergebäude wohnen, mit einander gesellig leben und sich einzig und allein mit ihrem Gegenstande beschäftigen.

[Das möchte wohl ziemlich schwer halten. Sechs Künstler unter einem Hute, gesellig neben einander wohnend

nend und einmüthig mit Einem Gegenstande beschäfftigt — eine unerhörte Erscheinung! Im Berliner Nationaltheater konnten ein Engel und Rammler sich nicht vereinigen, das weiß Gott! und sie wohnten eine halbe Meile weit auseinander, und nun gar ihrer sechs. Was die Männer noch passiren ließen, das verdürben die Weiber.]

Diese Künstler werden doch wohl leichtlich vier oder fünf Stücke jährlich zu Stande bringen? Eben so viel bekämen sie von außerhalb, und also wäre man auf ein Jahr immer reichlich versorgt. Da sie sich beständig sehen und einander mittheilen können und Ein gemeinschaftliches Interesse, das Fortschreiten der Kunst, sie beschäfftigt, so muß, wenn einer den Ideengang seines Werks der Versammlung vorliest und jeder dem Andern seine Meinung bey guter Zeit mittheilt, ein solches Werk schnell und gut von Statten gehen. Wird ein fremdes Werk der Gesellschaft vorgelegt, so können die Urtheile und Winke, die man dem jungen Dichter mittheilt, für ihn nicht anders als vortheilhaft seyn. Die Zahl der Direktoren, ihr anerkanntes Verdienst muß allen Verdacht der Eifersucht zerstören. Sie sind über die kleinen, armseligen Rücksichten, die nur Leuten von winzigem Talente eigen sind, weit hinaus.

Einrichtung des Theaters.

Nach meiner Idee muß der Schauspielsaal nur klein seyn und höchstens tausend Menschen fassen. Es muß überall nur Eine Art von Plätzen geben; keine Logen, weder kleine noch große; diese Orte begünstigen nur die Medisance und wohl noch was Aergeres. Doch wäre ein einziger Verschlag gut, wo die Verfasser neuer Stücke und einige von

den Direktoren, sich während der ersten Vorstellung verbor=gen hielten, um dort die mangelhaften Stellen, die man selber bemerkte und die das Publikum zu eckennen gäbe, aufzuzeichnen.

Das Orchester müßte versteckt seyn und man müßte weder die Musiker, noch die Lichter auf den Pulpeten sehen können. Das müßte einen mazischen Effekt hervorbringen, woran jetzt in keinem Falle zu denken ist. Eine steinerne Brüstung, denke ich, müßte das Orchester vom Theater trennen, damit der Ton nach dem Saale zurückgeworfen würde. Der Saal müßte zirkelförmig seyn und stufenweise Erhöhung haben; die Sitze müßten bequem eingerichtet und durch einen daumenbreiten Vorsprung von einander getrennt seyn, wie in den römischen Theatern. Von dem Orchester an müßte sich also ein einziges zirkelförmiges Amphitheater bilden, das stufenweise sich immer höher erhebt, und oben drüber wären nichts als einige Trophäen in Fresko. Der ganze Saal müßte von einer braunen Farbe seyn, die Tro=phäen ausgenommen; dann würden sich die Weiber schön ausnehmen und die Scene an Glanz und Effekt gewinnen.

[Zirkelförmige Amphitheater sind nichts weniger, als dem Effekte günstig, weder für das Auge, noch weni=ger für das Ohr. In dem neuen großen Theater zu Des=sau ist diese Bauart von dem verst. von Erdmansdorf angenommen worden, aber sehr zum Nachtheil des Effekts, wie hinterher die Erfahrung gezeigt hat, mehrer andern wesentlichen Mängel des sonst schönen imposanten Hauses zu geschweigen. Die elliptische Form bleibt wohl immer die beste.]

Von Subjekten.

Ich würde verlangen, daß der Souffleur Musikus wäre, und aus einer Partitur soufflirte, und den Akteurs und Chören ohne Tacktstock einhülfe. Zwey Männer und zwey Weiber von einem gewissen Alter abgerechnet für die Väter- und Mütterrollen, müßte die Direktion nur junge Subjekte von guten Anlagen und die sich noch keine Fehler angewöhnt haben, auswählen. Jeder Direktor im Fache der Musik müßte zwey oder drey junge Subjekte in der Singkunst; und jeder Direktor für die Dichtung eben so viele in der Kunst zu deklamiren unterrichten. Wo würden sie jemals bessere Lehrer finden? Wo ist je ein berühmter mit seinen eigenen Studien beschäfftigter Mann, der Lektion geben kann, wenn ihn nicht ein höheres Interesse dazu treibt? Also dies würde einer der größten Vortheile meiner vorgeschlagenen Einrichtung seyn. Ein Tanzmeister, ein Balletmeister würde sie im theatralischen Gange und im guten Anstande unterrichten. Das Ballet müßte aus einem nicht zahlreichen aber ausgesuchten Personale bestehen, und über die sämmtlichen Tänzer müßte der Balletmeister uneingeschränkte Autorität haben. So auch der erste Violinist (Musikdirektor) in Absicht der Mitglieder des Orchesters. Auch engagirte man, wie in den Conservatorien zu Neapel, junge Subjekte auf vier, acht oder zehn Jahre, je nachdem die Direktion dafür hielte, daß jemand zu seiner Bildung mehr oder weniger Zeit gebrauchte, um dereinst dem Theater Dienste leisten zu können. Diese Zöglinge bekämen alle gleich viel Gehalt; aber um so verschiedener wäre er für die bereits geschickten Subjekte. Macht ein Zögling sehr schnelle

Fortschritte, so kommt er aus der Bildungsschule heraus und erhält viel stärkeres Gehalt. Jährlich würde für den, welcher es bey seinem Talente am weitesten gebracht hätte, ein Preis ausgesetzt, welchen er nach einem Stücke, das die Direktoren ausdrücklich zu dieser Gelegenheit gemacht hätten, öffentlich zugetheilt erhielte. So viel möglich, müßte es aber vorher durchaus verschwiegen bleiben, welchem Zöglinge der Kunst der Preis zugetheilt werden würde.

Von den Finanzen.

In ein solches Schauspielhaus kann man nur durch Abonnement gelangen, und es läßt sich voraussetzen, daß von tausend Plätzen, die der Saal enthält, sehr wenige leer bleiben werden.

[Man muß sich erinnern, daß der Verf. zunächst für die Pariser schreibt.]

Gewiß werden sich hier Liebhaber der Kunst und eines anständigen Vergnügens gefallen. Gute Hausmütter werden ihre Kinder hieher führen, um ihnen Bürgertugend und gute Sitten einzuflößen. Es ist mehr als wahrscheinlich, daß die Direktion, die eine sichere Uebersicht der Einnahme von einem ganzen Jahre hat, alle Subjekte jeder Art und vornehmlich die jungen Mädchen reichlich wird bezahlen können, damit sie nicht aus Mangel ihre Zuflucht zu unanständigem Gewerbe nehmen, das sie überdem auch an den Progressen ihres Talents hindert. Eben so läßt sich voraussehen, daß nach Abzug aller Gehalte für jeden von den sechs Direktoren, außer freier Wohnung, noch eine anständige Summe übrig bleiben wird. Da die Einnahme sicher und bestimmt

ist,

ist, so kann man auch etwas Gewisses als Honorar für die Autoren, sowohl in der Direktion als auch für fremde, festsetzen, je nachdem sie ein Stück in einem oder zwey oder drey Akten liefern. Für berühmte Künstler, die gern die Geheimnisse ihrer Kunst weiter ausbreiten mögen, in deren Besitz sie einzig und allein sich nur befinden können, würde es eine Art von Belohnung seyn, an dieser dramatischen Akademie angestellt zu werden. Hätte Moliere nicht über sein Schauspiel zu gebieten gehabt, und hätte er von Schauspielern abhängen müssen, so würde er nicht den vierten Theil seiner unsterblichen Werke geschrieben haben. Wäre Voltaire nicht frühzeitig ein reicher Mann geworden und hätte wenig auf Honorar sehen dürfen, so würden seine zahlreichen Theaterstücke nicht seyn, was sie jetzt sind.

Direktionsversammlungen und Proben.

Von den Versammlungen der Schauspieler haben die Künste gar keinen Vortheil.

[In Paris wird das Theater, als ein Gemeinwesen, von dem vorzüglichsten Personale der Schauspieler in besondern Sitzungen besorgt; bey uns gewissermaßen auch in Hamburg.]

Gewöhnlich beschäfftigen sie sich mit nichts, als Geldangelegenheiten. Die wahren Künstler unter ihnen, die wohl fühlen, daß sie eigentlich immer an ihrem Piano seyn sollten, daß manche Stellen eben so sorgfältig einstudirt seyn wollen, als ein Solo, das ein Virtuose sich einlernet, seufzen darüber, denn ihre mehreste Zeit geht über jene Versammlungen hin. Komme ich zu einem, um mit ihm etwas

durch=

durchzugehen, so kommt er mit der Entschuldigung angezogen: Wir sind mit andern Dingen zu sehr besetzt; ich sags Ihnen vorher, ich weiß noch gar nichts von meiner Rolle! — Ey zum Henker! so sucht erst geschickte Sänger und Deklamatoren zu werden; eure Zusammenkünfte sind Nebensache. Seyd ihr Geschäfftsleute oder seyd ihr Künstler? Eins von Beiden könnt ihr nur seyn! — Aber, wird man sagen, die sechs Direktoren werden sich auch um Mehrerley, als um die Fortschritte der dramatischen Kunst bekümmern müssen. Wohl; aber das können sie beim Mittag- und Abendessen eben auch; in ihren Sitzungen müssen sie nur mit Kunstgegenständen beschäfftigt seyn. Ueberdem so wird es bey gleichen Abonnementspreisen hundertmal weniger Verwirrung, als beim öffentlichen Schauspiele geben. Jeder Direkteur ist zugleich Regisseur; er ist zur bestimmten Zeit da und alsdann hört alle Unterhaltung über Nebensachen auf und man verhandelt, was an der Tagesordnung ist. Wenn man im Schauspiele lieset: das Gedicht vom Direktor N. N., so weiß man im voraus, daß es gut ist, daß es wohl aufgenommen werden wird; das Werk rührt, so zu sagen, von Allen her, weil sie sich ihre Ideen darüber mitgetheilt haben. Hat man vorzügliches Talent bey einem jungen Subjekte wahrgenommen, so muß man ausdrücklich ein Stück machen, um diesem Originaltalent Gelegenheit zu geben, sich ganz zu entwickeln und dem Publikum bekannt zu werden. Einer übernimmt das Gedicht und theilt seinen Plan davon mit; der Komponist ist bey der Hand und nach zwey Monathen erscheint das Stück; dem jungen Künstler ist ein glänzender Erfolg gesichert und er kommt zehn Jahre früher, als sonst, in seine Laufbahn. Bey keinem Theater

wird einem jungen Manne von Genie dieſes Glück; im Gegentheil zeigt er Anlagen, die eine herrliche Zukunft verſprechen, ſo giebt es immer Menſchen, die ihr Intereſſe dabey finden, ſtatt ſich ihrer anzunehmen, ſie vielmehr niederzuhalten.

Wird Probe von einem Stück gehalten, ſo ſind alle ſechs Direktoren auf dem Theater gegenwärtig; die Akteurs wiſſen ihre Rollen und es herrſcht Ordnung und Stille, da es ſonſt gewöhnlich drunter und drüber geht. Unter Aufſicht und Leitung von ſechs ſolchen Männern, die um ſich wiſſen, die ſelbſt Meiſter in ihrem Fache ſind und durch ihren Ruhm imponiren und in welchen, wie in einem Brennpunkt, ſich alle Kenntniſſe vereinigen, müſſen alle die Langweiligkeiten der Proben aufhören, jede Partie des Werks muß gewinnen und es muß ein Enſemble, eine Einheit herauskommen, wovon man ſonſt kein Beyſpiel hat und außerdem nie haben wird.

Man wird vielleicht einwenden, daß dieſe Direktoren alle fremde Verfaſſer von ihrem Theater abhalten und nur ihre eigenen Stücke auf die Bühne bringen werden, was indeſſen ſo übel nicht wäre, weil ſie bekanntlich vorzügliche Talente beſitzen. Allein man hat nicht zu beſorgen, daß ſie wahres Talent zurückweiſen werden. Ihre Reputation iſt zu feſt gegründet; ſie haben ihr gutes Auskommen und der Wunſch, ihr Theater immer in größern Flor zu bringen, von dem ſie ſich beſeelt fühlen, macht ſie zugleich gerecht. Vielmehr werden ſie jeden jungen talentvollen Dichter oder Muſikus aufmuntern; er wird aus keiner Probe gehen, ohne etwas gelernt zu haben, und die Freude haben, daß

man

man sich auf Proben mit seinem Werke Mühe giebt, was sonst sehr selten der Fall ist. Man wird ihm sagen, wo Abänderungen nothwendig sind und er wird nicht seine Erfahrungen, die einem jungen Künstler allemal noch abgehen, durch unglücklichen Erfolg bey der Aufführung, der allemal niederschlagend ist, erkaufen dürfen. Ich wollte wetten, daß bey einem solchen Theater von zehn Stücken kaum ein einziges durchfallen kann, da das sonst bey einem bloßen Schauspielertheater der umgekehrte Fall ist.

Aber sollen Autoren nicht ihre Freunde, Autoren oder nicht, mit in die gewöhnlichen Proben nehmen dürfen? Nein, und das aus zwey Gründen. Erstlich sind Künstler, die den Proben ihrer Kunstbrüder beiwohnen, selten ehrlich genug; sie kommen nur, um zu sehen, ob das Stück fallen und nicht, ob es damit gut gehen wird. Sodann geht es dabey so durch einander, daß man sich scheuen möchte, jemanden mitzubringen; man hat Langeweile und beurtheilt das Stück falsch. Bey meinem vorgeschlagenen Theater ist das ganz anders. Die Autoren haben allesammt das Interesse, es mit einander ehrlich zu meinen und bey den Proben herrscht alle Ordnung. Sogar wäre es gut, wenn Abonnenten zu den zwey letzten Proben zugelassen würden.

Noch ein Vorschlag. Ich wünschte, daß man den Abonnenten von Zeit zu Zeit ein Konzert, statt einer Vorstellung gäbe, worin neue Scenen, abgerissene Stellen, die von jungen Künstlern komponirt worden wären, die sich der dramatischen Kunst widmen, gegeben würden. Der Künstler, dessen Versuche am günstigsten aufgenommen würden, bekäme dann aus den Händen der Direktion ein

Gedicht,

Gedicht, das ganz für ihn wäre, zu bearbeiten. Es betrübt mich außerordentlich, wenn ich sehe, wie junge Männer von Talent, die schönste Hoffnung, dereinst berühmt zu werden, von sich erwecken, ihr halbes Leben darauf hinbringen müssen, einem Gedichte nachzulaufen, und wenn sie lange genug darauf geharrt haben, sich mit Heißgier auf ein schlechtes Drama werfen, oder etwas komponiren, für dessen Genre sie gar nicht berufen sind. Diesen meinen Vorschlag müßten auch alle öffentliche Theater annehmen. Hätte man das Gedicht gelesen, so müßte man den Dichter davon dispensiren, sich selber einen Komponisten zu suchen, in dessen Wahl er sonst sehr unglücklich seyn kann. Man müßte längst vorher schon vier Stücke von verschiedenen Genre vorräthig haben, um sie im künftigen Jahre nach der Saison aufzuführen, und sie, mit Bewilligung des Dichters, vier rühmlich bekannten Komponisten zur Bearbeitung auftragen und dabey hauptsächlich auf die Art des Talents, das ihm eigenthümlich ist, Rücksicht nehmen u. s. w. Wie aber machen es sonst Schauspieldirektionen? Sie warten auf den Zufall, bis ihnen Gedichte vorgelegt werden, statt daß sie selbige von guten Dichtern selber zu erhalten suchen sollten, die gewiß mit Eifer sich solcher Aufträge unterziehen würden, wenn man sie gehörig aufmunterte und wenn sie gewiß wären, daß ihre Stücke zur bestimmten Zeit gegeben würden. Solche Direktionen thun nichts dazu, um ihr Repertorium zu füllen; sie warten, bis man ihnen Stücke anbietet, und die Autoren müssen wieder Jahrelang warten, ehe ihre Sachen aufs Theater gebracht werden. Es fehlt ihnen darum an Stücken nicht, ich weiß es wohl; allein was sind das gewöhnlich für Stücke! Sind sie, was sie seyn

können? ist alles daran gewandt, so daß für Künstler Freude und Ehre dabey herauskommt, sie auszuführen?

Eine Hauptsache wäre nur, daß nicht etwa Intriganten von Halbtalent, Autoren oder Schauspieler selber, auch nicht junge Künstler sich zu einer solchen Entreprise verbänden. Die letztern würden sich nicht mit einander vertragen; jeder würde dabey zu sehr auf seinen eigenen persönlichen Ruhm sehen. Nur in den Händen solcher Männer, die mit ihrem Ruhme längst vertraut sind und welchen die Begierde, die wahren Grundsätze der Kunst auszubreiten, über Alles geht, würde so etwas gedeihen. Lulli und Moliere sind die einzigen, die Schauspiele, als sie noch im Werden waren, dirigirten. Jener hat zuerst die dramatische Musik in Frankreich eingeführt, und dieser die Grenzen des wahren Lustspiels bezeichnet.

[In Deutschland stehen sich Theater unter der Direktion eines Iffland in Berlin, eines Herrn v. Göthe in Weimar, eines Herrn v. Dalberg in Manheim sehr gut. An Herrn v. Kotzebue scheint es auch nicht gelegen zu haben, daß sein Einfluß auf das Wiener Theater nicht von längerer Dauer war. Was das Hamburger Theater unter Schröder war, ist noch in gutem Andenken. Alles dramatische Schriftsteller und zum Theil zugleich Schauspieler.]

Was würde man dazu sagen, wenn eine Gesellschaft von Zimmerleuten und Maurern folgendes öffentlich anzeigten: „Wir arbeiten, uns Häuser, Palläste und öffentliche Gebäude zu erbauen und haben zu dem Ende Baumeister in „unserm Dienst, die uns die Plane dazu entwerfen und die „Ausführung reguliren?“ Und doch ist das der Fall immer gewe-

sen und ist es noch mit unsern Schauspielen. Immerhin mögen einige geschickte Schauspielkünstler mit zu der vorgeschlagenen Direktion gehören, ich habe nichts dawider; sie werden, wie die Autoren, der dramatischen Kunst unstreitig Vortheil bringen und eben so, wie diese, den jungen Leuten in der Singe- und Deklamationskunst von Nutzen seyn können. Aber so lange man noch Menschen von halbem Talent, deren immer die größere Anzahl ist und vornehmlich Weiber an der Spitze der Theater sehen wird, so lange wird nimmermehr etwas Gescheutes herauskommen. Da das Theater die erste Schule der Sitten seyn muß, so kann die Nation nicht bald genug dazu thun, die dramatische Kunst auf den Gipfel der Vollkommenheit zu erheben, deren sie fähig ist.

Einfluß des Klima's auf die Musik.

Man kann die Musik als den Thermometer betrachten, vermittelst welchen man den Grad des Gefühlsvermögens eines jeden Volks nach dem Klima bestimmen kann, unter welchem es lebt. Der Nationalgesang eines jeden Volks und noch mehr seine Art zu singen, die Töne zu tragen, zu halten, sie hart anzuschlagen oder abzustoßen; die mehr oder weniger leidenschaftlichen, wollüstigen, heitern, barbarischen oder wilden Inflexionen der Stimmen stehen überall im Verhältniß mit der Temperatur jedes Landes. Regierungsart, Sitten und Gewohnheiten können auch auf den Accent der Sprache und des Gesanges, der eine Nahah-

mung davon ist, Einfluß haben, allein diese Nebenursachen können den Einfluß des Klima's nicht aufheben.

[Warum hatten denn aber die Griechen, die unter dem heitersten Himmel lebten, so traurige Gesänge, wie uns die Ueberreste lehren? Es lag in der Unvollkommenheit ihrer Tonleiter, in dem Mangel der Harmonie, also darin, daß die Musik noch wenig kultivirt war.]

Laßt uns untersuchen, wie vielerley Arten von Melodieen es in Europa giebt, welches ihre Natur und ihr Verhältniß zum Klima ist, das sie den Völkern einflößt. Man kann dreierley Arten annehmen: 1) die Melodie der Italiener und der noch mehr mittägigen Völker; 2) der Franzosen; 3) der Deutschen und der übrigen mehr nördlichen Völkerschaften. Man übersehe nicht, daß es hier, wie fast in allen Dingen, eine dreyfache Eintheilung giebt: warm, gemäßigt, kalt. Die Mittelgrade entscheiden die Sache nicht.

Die Melodie, der Gesang und insonderheit die italienische Manier ist leidenschaftlich, wollüstig; die Töne werden getragen, ausgezogen, schwach angegeben und herausgeschwellt, und umgekehrt. Jede musikalische Phrase hebt an und schließt mit einer Art von seufzendem Accent, wie überhaupt die Stimme unter jedem heißen Himmelsstrich sich auf diese Weise beugen wird. Der Italiener mag die Worte verändern und seinem Gesange Wendungen geben, wie er will, immer scheint er zu sagen: O Dio, mi moro! morir mi sento! ben mio, abbi pietà di me! Ich will damit nicht gesagt haben, als ob Durante, Leo, der Pater Martin und andere nicht gründliche Harmonisten gewe-

wesen wären; ich weiß, daß wenn man die Gelahrtheit in Italien zur Mode erheben, nur sie beachten und belohnen wollte, es auch hier eine Menge gelehrter Komponisten und Musikgelehrter geben würde. Aber das beweiset nichts weiter, als daß man alsdann dem Natursinne der Italiener Gewalt anthun würde. So lange die italienischen Musiker ungehindert bleiben, werden sie seyn was sie jetzt sind und wozu das Klima sie treibt, nehmlich gesangreich, leidenschaftlich und sehr wenig gelehrt, oder aber unter Tausenden wird es nur Einen dergleichen geben, ganz im Gegentheil von Deutschland.

Frägt man, warum die Menschen weiter nach Süden es nicht eben so weit in der Musik als die Italiener gebracht haben, so kann man davon zwey Vermuthungen angeben, die eine, weil die zu große Hitze den Menschen schwächt und ihm die Energie nimmt, welche erforderlich ist, um den Leidenschaften Wirkung nach außem zu verschaffen. Man seufzt, man klagt daher in sanften Tönen bey einer Guitarre; man verschließt sich in sich selbst, weil man weder sagen kann noch mag, was man empfindet. Die andere wahrscheinliche Ursache ist, weil Italien alle Künste zunächst von den alten Römern geerbt hat. So wie man da kriegerisch aus Vaterlandsliebe war, so ist man jetzt hier Dichter, Musikus, Architekt, Maler oder Bildhauer aus Selbstliebe oder durch Erbschaft.

[Es gehört eben nicht viel historische Kenntniß und Kritik dazu, um dies Räsonnement zu widerlegen. Bekanntlich waren es die großen und mächtigen Herrschaften, die frühzeitig in Italien entstanden, wie Genua, Pisa, Flo-

renz, Venedig, Rom, Mayland und Neapel, welche Pracht, Luxus und Handlung einführten, aus welcher Wurzel die schönen Künste, insonderheit Poesie und Musik, als Mittel, dem andern Geschlecht zu gefallen, entsproßten. Gleiche Ursachen, gleiche Wirkungen. Zu erben war, in Rücksicht der Musik, von den Römern wohl sehr wenig.]

Da Frankreich unter einem gemäßigten Himmelsstrich liegt, so athmet die Melodie der Franzosen Heiterkeit;

[Warum nur Frankreich? Ueberhaupt sind alle Nationen, die zwischen dem 35 und 53sten Grade der Breite eingeschlossen liegen, also Engländer, Franzosen, Italiener, Spanier, die Bewohner der europäischen Türkey, Griechen, Ungarn ꝛc. unter die Bewohner gemäßigter Regionen zu rechnen.]

sie haben kleine niedliche Gesänge und singen fast nie, ohne daß sie die Lust zu tanzen ergreift. Der musikalische Accent in den südlichen Departements ist um etwas leidenschaftlicher als in Paris; aber bey den Accenten ihrer stärkern Leidenschaften nimmt man dort Spitzflöten und Tambourins, um Traurigkeit zu verhüten. Man seufze eine italienische Arie daher bey der Begleitung eines Tambourins, und man wird sehen, daß dieser Kontrast unerträglich ist. Die Venetianischen Barcarolli haben zwar auch eine lebhafte Bewegung, aber wenn man sie von Landeseingebornen, zumal Frauenzimmern singen hört, so klingen sie alle nach dem, was man in der Musik amoroso nennt.

Rousseau spricht den Franzosen alle Musik ab. Das ist aber gerade soviel, als wenn er sagte, daß sie niemals heiter oder traurig, weder warm noch kalt, weder gefühl=

fühlvoll noch gefühllos sind. Eins oder das andere müssen sie doch seyn, oder zum wenigsten ein Gemisch von Allem haben, und wenn das ist, so wird ihre Musik, die so vermischt wie ihre Leidenschaften ist, dennoch eine sehr gute Musik seyn können.

Der Franzose hat, das übrige Europa mags nicht übel nehmen, das rechte Mittel, das in allen Dingen erfordert wird, wenn man der Vollkommenheit am nächsten kommen will. Er ist munter, liebenswürdig und geistreich von Natur. Indem er sich im Mittelpunkt einer gemäßigten Temperatur befindet, hat er gleichsam die Wärme zur Rechten und die Kälte zur Linken und er braucht nur einen Schritt zu thun, um zu seyn was er will. Sein anmuthiges Klima läßt ihm Kraft genug übrig, um die abstraktesten Wissenschaften, wie die schönen, zu kultiviren. Ruhm und die Schönen liebt er mit Begeisterung, weil, wenn er alle seine Kräfte auf Einen Gegenstand richtet, er des Enthusiasmus wie der Wuth fähig ist. Sein tragisches, wie sein komisches Theater, seine vortrefflichen Schauspiele und jene großen Köpfe, die sich um die Sprache und den Geschmack verdient gemacht haben, ein Rousseau, Voltaire, Diderot, Arnaud, d'Alembert, la Harpe, Marmontel, Sedaine ꝛc. beweisen seit langer Zeit schon, daß seine Deklamation in jeder Art vollkommen ist.

[Was würde unser Verf. dazu sagen, wenn er lesen sollte, was ein Kritiker (im Archiv der Zeit und des Geschmacks, März 1800) bey Gelegenheit einer Anzeige der Medea von Cherubini vom französischen Geschmack in Absicht der Behandlung griechischer Schauspiele sagt! „Die „Franzosen sind," sagt er in mancher Beziehung nicht

ganz mit Unrecht, „eigentlich eine barbarische Na-
„tion, denn barbarisch ist der, welcher die Schönheit
„verschönert, dem der freye Geist und sein schönes Spiel
„nicht Genüge leistet, sondern der eine armselige Etikette
„an die Stelle der Kunst zu pflanzen strebt, wie dies die
„Haupttendenz des französischen Drama ist. Daß jeder
„Franzose unfähig sey, die Griechen zu verstehen, läßt sich
„fast a priori beweisen, und daß daher ein jedes französi-
„sches Stück, welches griechisch seyn soll, erbarmungswür-
„dig ausfallen müsse, versteht sich von selbst." — Wir wollen dies Urtheil auf sich selber beruhen lassen und es nur darum angeführt haben, um zu beweisen, wie ganz anders andere Nationen, die wohl auch wissen, was zur Kunst und zum Geschmacke gehört, von der französischen Nation, die immer noch ihre Privilegien und Monopole von Ludwig 14. her nicht aufgeben will, denken.]

Die Melodie der Deutschen hat nichts von der Heiterkeit und Liebenswürdigkeit der französischen, ob sie gleich Nachbaren von einander sind (!). Aber so wie im Physischen sich oft die Extreme berühren, so scheint es, daß sie etwas von dem italienischen Accent hat. Man möchte beinahe sagen, daß Menschen aus warmen Ländern ihre Melodie hervorseufzen, weil sie zu lebhaft empfinden, und daß die Nordländer nach den wollüstigen Empfindungen seufzen, welche sie gern haben möchten.

[Der Bürger Gretry muß sich vorstellen, daß wir unter Bären leben, und sehr übel dran sind. Was er übrigens von der deutschen Musik sagt, ist gar zu flach und streift zu sehr obenhin, als daß man mit einem Manne, der das was wir sind und haben schlechterdings gar nicht kennt, ein Wort verlieren sollte. Hoffentlich haben sich die Leser bis hieher schon genug in der Nachsicht geübt, um alle jene

Paral-

Parallelen mit einem gutmüthigen Lächeln aufzunehmen.]

Unter allen Klimaten giebt es zweierley solcher Charaktermelodien, eine hat das Volk, die andere der gebildetere Theil, der mehr Gefühl für schöne Künste hat. In Rom ist die eigentliche Volksmusik nichts, als eine Art von Psalmodie; sie ist traurig und plump, und hat nichts von der gewöhnlichen italienischen Weichheit.

Das Volk in Deutschland soll ehemals einen schrecklich rauhen Accent gehabt haben, aber in vielen Städten Deutschlands hat man öffentliche Freischulen errichter, welche denselben mäßigen müssen. Es sollte mich nicht wundern, wenn die nördlichen Völker, als die Dänen, Schweden, Russen einen weniger rauhen Accent hätten, als die Deutschen. Aus eben dem nur umgekehrten Grunde wie bey südlichen Völkern, muß auch der größere Grad von Kälte die Härte des Musikalischen Ausdrucks mildern, indem sie die Fühlbarkeit mehr abstumpft. Demnach läßt sich erklären, (so!) daß das kalte Klima der Deutschen weniger fähig zur Melodie, und äußerst kräftig in der Harmonie macht, und daß wiederum im nördlichsten Theile von Deutschland die Harmonie von ihrer Energie verlieren muß, ohne darum vielleicht von Seiten der Melodie viel zu gewinnen. Die Harmonie gehört also eigentlich mehr robusten Nordmenschen zu. — Ein gescheuter Mann sagte, als er dies las: „Die „Harmonie ist dem Gesange das Gewand. Der italieni„sche Gesang ist voll Wärme und geht fast nackt einher; „der Gesang anderer Nationen legt in dem Maße Kleider „an, als er mehr oder weniger friert.“

Uebrigens, wenn der Künstler aus warmen Klimaten in der Harmonie ermattet, so weiset ihn der nordische Künstler zurecht, und wenn des Nordländers Melodien zu hart und stark werden, so ladet ihn der Italiener zu zarten Melodien ein. Einer wird von dem andern angereizt oder in seine Grenzen zurückgehalten, und sie thun wohl, wenn jeder des andern Verdienst respektirt und ihn benutzt. Alles Streben ist unnütz, wo es keine Rivalität giebt.

Verschiedenheit der Accentuation in der Sprache.

Wenn schon der Accent in einer Stadt oder Vorstadt von einander verschieden ist, um wie viel mehr wird dies nicht bey Völkern seyn müssen, die weit von einander getrennt sind und deren Ton der Sprache von Klima, Religion und Sitten u. s. w. bestimmt wird.

Der Musiker, der über seine Kunst nachdenkt, wird sich über den Ton der Sprache eines Italieners, Engländers, Deutschen, Flamänders und Russen verwundern. In jeder ist eine besondere Art von Musik. Der Italiener moduliert viel, richtig und bestimmt. Der Engländer weniger und spricht in sehr engen Intervallen. Der Deutsche und Flamänder weniger als der Italiener, aber mehr als der Engländer; sie ziehen ihre Töne mehr aus der Kehle und haben überhaupt viel Gutturaltöne. Der Russe hat in seinen Modulationen viel Reines, und seine Sprache ist, nächst der italienischen, der Musik am nächsten verwandt. Der lebhafte, muthwillige, geistreiche Franzose, voll

Grazie

Grazie und Geschmack, modulirt mannigfaltig, je nachdem seine Empfindung oder Leidenschaft ihn dazu veranlaßt.

Die Harmonie ist nun zwar in dem einen Lande mehr, in dem andern weniger komplicirt, aber im Grunde ist sie überall dieselbe. Aber so ist es nicht mit der Melodie, an welcher der Accent der Sprache überhaupt vielen Antheil hat. Favart sagt zwar (in seinem Ami à l'épreuve), indem er von der verschiedenen Musik spricht, sehr wahr:

Celle qui sait exprimer la nature
Est de toutes les nations.

Allein wenn der Accent bey allen Nationen verschieden ist, so muß es die Melodie auch seyn.

[Daß etwas Wahres an jener Behauptung sey, läßt sich nicht leugnen und wird von Mehrern, die darüber ebenfalls auch und vielleicht mehr, als unser Verf., nachgedacht haben, bestätigt. Folgende Stelle steht hier also wohl am rechten Orte: „Obgleich die Sprache der Leidenschaft, überhaupt zu reden, bey allen Menschen die nehmliche ist und die Natur sich mit gewissen jeder Nation gewöhnlichen Zeichen ausdrückt, so ist es doch nichts destoweniger gewiß, daß die Verschiedenheit der Himmelsgegenden, und der Temperamente, der größere oder mindere Grad der Fühlbarkeit nnd Einbildungskraft nicht nur zur Bildung der Sprachen sehr viel beiträgt, sondern auch unter ganzen Völkern und einzelnen Menschen einen großen Unterschied in der Art, Empfindungen auszudrücken, hervorbringt. Einem Moscowiter muß man die Haut abziehen, sagt Montesquieu, wenn man will, daß er fühlen soll. Der Schweizer, wenn er zornig ist, knurrt beinahe stets in einerley Ton. Nicht so ist es beim Italiener, der, da ihm seine geschwinde Phantasie hundert Dinge auf

einmal

einmal vorstellt, schleunig alle Töne durchläuft, und den natürlichen Accent auf tausend Arten modifizirt. Seine Lebhaftigkeit und Wahrheit, welche er nicht blos im Zorn, sondern auch im vertraulichen Gespräche oder bey der Erzählung einer für ihn interessanten Begebenheit zeigt, ist daher bewundernswürdig. Sein Gesicht bekommt alsdann Seele und Leben (auch wohl Karrikatur wie sein Ton); die Augen, die Hände, die ganze Stellung, alles wird beredt; seine Sprache ist voll von Interjektionen, Exclamationen, bedeutenden und fühlbaren Tönen; die Art der Accente giebt den Wörtern Stärke, und dies ist die reiche Quelle, woraus das Muster entspringt, welches der Musiker in jedem Verse nachahmen muß und welcher die Melodie ihre meiste Kraft schuldig ist." Arteaga Th. 1. S. 105. nach Forkels Uebersetzung.]

Unterdeß scheint sich hierbey doch bey einigen Völkern ein Widerspruch zu finden. Der Italiener modulirt viel im Sprechen und wenig in seiner Musik; der Deutsche und Franzose weniger im Sprechen und desto mehr in der Musik. Woher dieser Widerspruch? Daher, glaube ich, weil der Italiener stark in der Melodie ist und weil, je weniger ein Volk melodische oder gleichsam Seelenaccente hat, es desto mehr sich mit den materiellen Modulationen der Töne abgeben wird, welches man eben auch von einzelnen Menschen sagen kann. Unterdeß ist es nicht weniger wahr, daß wenn die Italiener in manchen Fällen mehr moduliren, und die Franzosen und Deutschen mehr singen wollten, sie beide wohl thun würden.

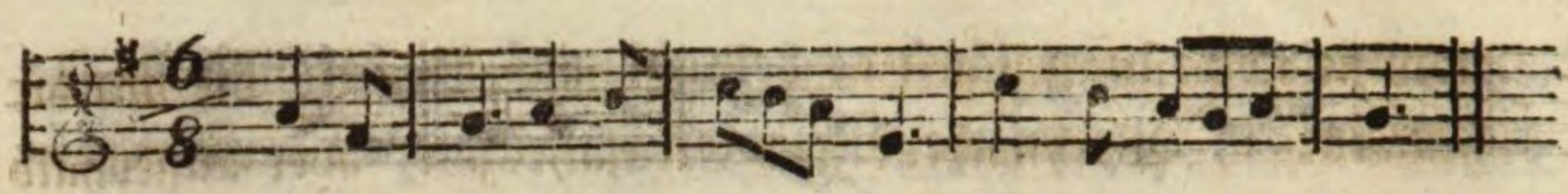
[Hier scheint eine Verwechselung mit dem Worte Modulation vorzugehen. Vorhin bedeutete es das Melodische in der Sprache, und nun wird es als Resultat der harmonischen Zusammensetzung mehrerer gleichzeitiger Töne genommen

nommen und dann läuft es beinahe auf die bekannte Frage hinaus: in wiefern die Melodie überhaupt von der Harmonie abhängig sey. Aber diese Untersuchung gehört gar nicht hieher und beide Dinge: warum eine Sprache mehr singt und, warum die Musik mehr oder weniger voller harmonischen Modulationen ist, liegen weit aus einander. Also ist hier nur eine scheinbare Schwierigkeit, wenigstens ist sie nicht auf diesem Wege zu heben.]

Nationallieder.

Es giebt französische Gesänge, welche ein ganzes Jahrhundert nicht vermögend gewesen ist, aus dem Gedächtniß der Nation zu verdrängen und welche noch die Nachwelt darum in Ehren halten wird, weil sie allen Reiz einer vortrefflichen Melodie haben. Dergleichen finden sich unter unsern alten Noels oder Vaudevilles. Ein solches Lied ist Charmante Gabrielle; das Menuet von Exaudet, das allein schon hinreichte, um den Namen seines Verfassers auf die Nachwelt zu bringen; das kleine Duo aus dem Cadi dupé: Est-il un destin plus doux? das allein schon genug wäre, um Monsigny niemals zu vergessen; ferner Vous l'ordonnez, je me ferai connoître — Sentir avec ardeur und mehrere andere sehr reine Lieder von Desaïde und einige von Desaugiers; der Jagdgesang: Eh quoi, tu sommeilles? von Lagarde, den man schon seit vierzig Jahren singt; das Lied: Vois-tu ces coteaux se noircir! von Laborde.

Wenn man so glücklich ist, solche Züge zu finden, wie folgenden Refrain von d'Aleyrac, den ich so sehr gern höre:



so ist man sicher, ein originales Lied zu machen. Man muß solche glückliche Züge nur in gehörige Form und Verbindung bringen und sollte man auch sechs Monathe darauf zubringen müssen, wenns nöthig ist, so lohnt das wohl die Mühe, ein unvergängliches Lied gemacht zu haben. Aber, wird man sagen, man kann selber nicht eher gewiß seyn, daß eine Stelle einen solchen Volkscharakter hat, als bis das Publikum derselben seine Sanktion gegeben hat. Das ist nicht nöthig. Beim ersten Entwurf eines Stücks, das man für schlecht hält und zum Feuer verdammt, findet man nicht oft einen Zug, einige Noten, die hervorglänzen, wie die Rose unter Dornen? Diese hebe man auf, bringe sie nur an ihre gehörige Stelle und vor allen Dingen scheue man die Fahrläßigkeit, und man wird endlich noch erleben, daß dieses Lied mehr zu unserer Reputation beytragen wird, als ein großes Werk, worin nichts Originales ist. Rameau hat ein Lied der Wilden gemacht, das ganz den Charakter der bäurischen Rohheit und des Uebermuths der ununterjochten Menschen hat. Man zitirt es wohl eben so oft und exekutirt es weit häufiger, als alle seine übrige Musik. Es wäre in der That sehr gut, wenn ein ächter musikalischer Mäcen alljährlich einen Preis auf das bestgerathenste Lied, das am mehresten Originalität hätte, aussetzte. Diese Aufmunterung würde der Kunst mehr Nutzen bringen, als die ganze ehemalige französische Akademie der Musik eingebracht hat.

[Was die Noels betrifft, die oben erwähnt wurden, so unterschieden sie sich von den Vaudevilles dadurch,

daß

daß sie ursprünglich geistliche Volkslieder waren, die um die Advents-, Weihnachts- und Neujahrszeit, aber außerhalb den Kirchen gesungen wurden. Sie wurden aber von dem leichtsinnigen Volke ebenfalls auch zu Gassenhauern degradirt, und manche derselben hatten nicht allein eine springendlustige Melodie, sondern sie waren auch nicht selten höchst leichtfertigen Inhalts und voller närrischer, wohl gar indecenter Einfälle. Die Organisten spielten sie zur Belustigung des Volkes auf der Orgel. Satyren über Begebenheiten des Hofes oder im Schauspiele wurden gewöhnlich in diese Melodien eingekleidet. Man nahm dazu (wie ein alter Topograph von Paris, Piganiol de la Force, sagt) Gavotten und Menuets von einem Komponisten Courroy aus dem 16ten Jahrhundert, die in einem Ballet vorkamen, das er für Karl den neunten komponirt hatte, dessen Kapellmeister er war und legte ihnen geistliche und ungeistliche Texte unter, welche denn so sammt den Melodien in den Mund des Vols kamen. — Boismortier, ein sehr launigter, einfacher Komponist zu Anfang dieses Jahrhunderts setzte in einem Motett: Fugit nox einige der beliebtesten Noels mit hinein, und gefiel damit am Weihnachtsabend ungemein.

Man hat eine gedruckte Sammlung derselben Bible des Noëls, wovon mehrere berühmte franz. Organisten z. B. le Begue, Dandrien, Corette welche mit Begleitung des Flügels oder der Orgel herausgegeben haben. Sie sind wie die Präludien unserer protestantischen Organisten zu Chorälen; bald ist die Melodie im Diskant, bald im Basse oder in einer Mittelstimme, bald ist ein Duo, Trio, Quartett oder eine Fuge aus einem Theile derselben gebildet. Aber unsers Sebastian Bachs: Vom Himmel hoch ꝛc. läßt sie alle weit hinter sich zurück. — Ich besitze eine solche ganz alte Lieder-Sammlung für Flöte und Baß eingerichtet von Monteclair, unter dem Titel Brunetes anciennes et modernes; die Texte sind alle nach dem al-

ten zärtlichen Tone der Chevalerie, und die Melodien fast alle traurig und aus Molltönen; auch sind die Bässe mitunter sehr seltsam.

Es verdiente wohl eine eigene Untersuchung, warum fast alle alten Volkslieder aus Molltönen gehen. Ob ihr zarter klagender Liebesinhalt, der so um so rührender wird, oder ob die damals noch gangbaren Tonarten der Alten davon die Ursach sind? ich weiß es nicht. Daß die nordischen Romanzen meistens alle so sind, läßt sich erklären, insonderheit ist es von den russischen weichen lamentablen Volksliedern des gemeinen Mannes begreiflich, der sein Gefühl der Sklaverey darin aushaucht. Der gemeine Russe singt darum viel, fast soviel als der Franzose, aber aus einem andern Grunde. Man mache ihm ein Geschenk mit der politischen Freiheit, und er wird nicht mehr singen; da es bey dem Franzosen der umgekehrte Fall ist. (Man lese einen interessanten Aufsatz vom Hrn. Christmann über die franz. Nationallieder in der A. Mus. Zeitung, I. Jahrg. S. 288. u. f.) Wir Deutschen sind eine zu wenig singende Nation, als daß Volkslieder auf lange Zeiten bey uns Wurzel fassen sollten, deren wir auch wohl hätten.

Es fehlt uns an wirklich guten Liedern nicht, die entweder an sich schon für die allgemeine Empfindung sind oder mit einiger Simplifizirung dem Volke gerecht gemacht werden könnten. Allein theils haben wir doch im Allgemeinen (denn Schulz und Hiller müssen besonders davon ausgenommen bleiben) nicht, wie es die Franzosen in allen ihren Melodien, in ihren Psalmen wie in ihren Trinkliedern haben, einen so höchst einförmigen Gang der Harmonie, so leichte Tonfälle in unsern Volksmelodien, daß jeder sie sogleich mitsingen kann; theils aber auch und vorzüglich singt der Deutsche weder für sich allein noch in Gesellschaft so viel und so gern, als der Franzose und Russe, und es giebt demnach kein Nationalmittel Gesänge,

höchstens

höchstens nach Gassenhauerart, unter uns zu verbreiten. Die Liedersammlungen, worin dergleichen mitunter wohl stehen und deren wir zu ganzen Legionen aufzuweisen haben, werden entweder viel zu wenig bekannt (wie sie es auch größtentheils nur verdienen), oder aber die, welche als Auswahl zu ähnlichen Zwecken herauskommen, sind wieder nicht zu jenem Volkszweck geeignet genug, und dann so treffen alle Umstände, welche die Verbreitung von Liedern überhaupt erschweren, auch bey diesen gleich sehr ein. Da wir nur wenig oder gar keine Volksfeste haben, so kenne ich kein anderes Mittel, Gesänge allgemein zu machen, (einbedungen, daß wir sie erst vollkommen angenehm-volksmäßig, ohne Plumpheit, komponiren,) als, durch das Theater und durch Freimaurerlogen (im nördlichen Deutschland allenfalls auch durch Singechöre). Daß eine so unzählige Gesellschaft von Brüdern, die auf ihre Familienkreise wirken können, zur Verbreitung von Liedern ernstern und edlern Inhalts, ohne symbolische Ingredienzien, sehr viel beizutragen vermögen, daran wird niemand zweifeln. Kein Lied z. B. hat je in Deutschland, außer dem Ohne Lieb' und ohne Wein von Hiller, und dem Blühe liebes Veilchen von Schulz, das ich sogar im Haßlithale in der Schweiz singen hörte, so viel Ausbreitung erhalten, als das: Freut euch des Lebens, so absurd auch die Wortaccentuation vornein ist, und dies ist zum erstenmal in Logen gesungen worden.

Weit mehr und sicherer aber kann das Theater zur Ausbreitung von guten Liedern benutzt werden, und es ist daher wirklich eine vortrefliche Idee, die der Kapellm. Reichardt unlängst gehabt hat, das angenehme Geschlecht der Vaudeville-Stücke, an welchen das französische Theater jederzeit so reich war (wie denn noch jetzt in Paris ein Théatre de Vaudeville und ein Théatre des Troubadours in vollem Gange sind), auch der deutschen Bühne anzueignen. Er hat damit in Berlin den ersten glücklichen

Versuch durch ein solches Stück gemacht, das er sehr passend Liederspiel benannt und auf das dortige Nationaltheater gebracht hat, wo dieses einfache Nachspiel in einem Aufzuge, in welches Lieder von Göthe, Herder und Salis und Schweizer-Volkslieder hineingewebt und mit Melodien von ihm selber versehen worden sind, die auf angenehme Erinnerungen trafen, mit vielem Enthusiasmus aufgenommen worden ist. Ein Beweis, daß auch diese Gattung für unsere Nation seyn würde, wenn sie der allgemeinen Empfindung gemäß ausgebildet und gehörig unter uns eingeführt würde. Wieviel treffliche Lieder könnten in den Mund und in das Herz des Volks kommen, wenn unsere Dichter diese Idee weiter benutzen und bey der Komposition solcher kleinen Dramen, woran es uns überdem fehlt, auf die Verbreitung schöner Lieder Rücksicht nehmen und Situationen wählen wollten, in welche die Poesien beliebter Lieder hineinpassen. Dann würde aber auch darauf zu sehen seyn, daß man Alles, was nicht wahres Lied, sowohl dem Texte als der Musik nach, wäre, völlig davon ausschlösse und der musikalische Redakteur derselben, welches allemal ein Mann von Geist und Geschmack seyn müßte, dabey auf die höchste Einfachheit der Instrumentalbegleitung, die demungeachtet der Mannigfaltigkeit in der Abwechselung der Instrumente genug zuließe, so wie auch Abwechselung in den Stimmen bliebe, sein Augenmerk richtete. Auch müßte man, um die Einförmigkeit und das Monopolisiren zu verhindern, ja nicht bey Einem Komponisten allein stehen bleiben.

Der Herausgeber macht sich in der That ein Verdienst daraus, von dieser angenehmen dramatischen Erscheinung zuerst bey dieser Veranlassung gesprochen zu haben, und er verweiset die Leser, die sich von der Beschaffenheit dieses ersten Versuchs näher unterrichten wollen, auf jene kleine Piece: Liebe und Treue, die so eben bey Unger in Berlin herausgekommen ist.]

Wie

Wie ist (nach Gretry) die Musik der Deutschen beschaffen?

[Die noch armseliger beantworteten Fragen: Wie die Musik der Griechen und Römer beschaffen gewesen? werden übergangen.]

Die Deutschen sind Nachahmer der Italiener in der Melodie, haben es aber weiter als ihre Vorbilder in der Kunst gebracht, Harmonien zu komponiren. Sie haben (arrigite aures!) vielleicht nicht einen einzigen Künstler, den man als Modell in Absicht der wahren Deklamation aufstellen könnte. Die wahre Instrumentalmusik ist ein Werk ihrer Erfindung; sie haben den wahren Gebrauch und die Grenzen der Blasinstrumente genau bestimmt. Endlich haben sie dem übrigen Europa gezeigt, daß eine männliche, reiche und zahlreiche Harmonie eine Celebrität verschafft, die der beinahe gleichkommt, welche dem schöpferischen Genie zu Theil wird, das die Natur mahlt, d. i. Deklamation in Noten bringt und in süße Gesänge umsetzt.

[Wer soll unmaßgeblich mit dem schöpferischen Genie gemeint seyn? — Gretry. Wer repräsentirt hier die harmonisirenden Deutschen? — Gluck.]

Wie die der Franzosen?

Da die Franzosen Nachahmer der Italiener in Absicht der Melodie, und der Deutschen in Bezug auf Harmonie sind, so haben sie nichts zu erfinden gehabt, aber sie haben Alles dadurch vervollkommnet, daß sie beides drama-

tisch gemacht haben. Dazu haben französische Gelehrte Gelegenheit gegeben, welche musikalische Gedichte lieferten, wodurch sie Komponisten zum vernünftigen Gebrauch ihrer Kunst Veranlassung gaben.

[Das ist vollkommen wahr, und darum werden die Franzosen im Allgemeinen immer den Vorsprung vor uns behalten.]

Da hingegen beinahe alle Arien von Metastasio wegbleiben können, ohne der Handlung des Drama's zu schaden. In Frankreich ist lyrische Poesie und Handlung eins und dasselbe, und es war nicht anders möglich, der Musikus hat dies beachten müssen.

[Ganz richtig. Aber unser Verf. beurtheilt die italienische Oper überhaupt, wo er auch darauf zu sprechen kommt, darum nur halb wahr, (wie bey dem Abschnitt Allgemeiner Blick auf die ital. Theatermusik S. 83 - 94. nur anzumerken vergessen worden ist) weil er die Intention der Italiener bey ihrer Oper nicht bestimmt genug gefaßt hat. Sie gehen, wie er allerdings ganz richtig anmerkt, von dem Geiste der französischen Oper sehr weit ab; aber aus dem Grunde, weil sie bis auf Gluck, — den sie immer noch nicht als guten Opernkomponisten anerkennen — von ihrer Oper nie etwas anders gemocht und gewollt haben und nach ihrer wollüstigen, ungebildeten Natur nichts anders wollen können, als daß eine Anzahl schöner Stimmen von verschiedenem Charakter sich hier vortheilhafter, als in einem Konzerte zeigen könne. Um ein ächtes dramatisches Ganze ist es ihnen dabey ganz und gar nicht zu thun, und man muß sie also im Opernfache nach den Regeln des guten Geschmacks gar nicht beurtheilen und lieber nicht mit andern vergleichen. Die ganze Kunst der eigentlichen italienischen Oper (die

indeß

indeß selbst in Italien jetzt nirgend mehr ganz rein existirt, seitdem ihre besten Komponisten und Sänger in Paris waren und die dortige Oper in einzelnen Theilen nachzuahmen strebten) besteht darin, eine Anzahl von rührenden, angenehmen und glänzenden Arien so auf einander folgen zu lassen, daß eine durch die andere gehoben werde und jede für sich einen angenehmen Eindruck mache. Die Rezitative dienen blos, die Arien von einander gehörig zu sondern und hervortreten zu lassen. — Die Operngedichte des Metastasio sind ganz nach dieser Theorie angelegt, und es war ein großer Fehler an ihm und auch schon an Apostolo Zeno, daß sie zu solch einem Zweck große tragische Sujets und bekannte wichtige Personen aus der Geschichte wählten. Eine sehr naive, aber vollkommen zur Sache treffende Frage war es daher, die einmal ein deutscher Künstler nach der ersten Vorstellung einer italienischen Oper in Mailand, die nicht viel taugte, an Sarti that: ob sie denn keine besseren Konzerte hätten? Einen Augenblick befremdete ihn diese Frage, aber er begriff sie bald und gab ihm vollkommenen Beifall.]

Blick in die Zukunft
(in Rücksicht Frankreichs nehmlich).

Frankreich wird nicht bey den Versuchen von Lulli stehen bleiben, der nach der alten Art sang und ein wenig deklamirte, weil er mit einem geistvollen Dichter (Quinault) gemeinschaftlich arbeitete; nicht bey dem gelehrten Rameau, der sich mehr auf Instrumental- als Vokalmusik verstand; nicht bey dem naturalistischen Monsigny, nicht bey Philidor, der ein geschickter Künstler war; nicht bey Duni, der Pergolesi von fern nachahmte; nicht bey mir endlich, der ich ihm näher komme, ob ich gleich mit aller

Offenheit sagen muß, daß ich ihm niemals nachzuahmen gesucht habe, sondern nur so ihm folge, wie Sedaine dem Shakespeare; nicht endlich bey Gluck, der viel mehr in der Harmonie gethan und an materiellen Hülfsmitteln mehr besaß, als ich, und mich daher natürlicherweise ersticken mußte.

Glucks Carriere ließ sich leichter einschlagen, wie die meinige. Auch sehen wir das an einem Mehul, Cherubini, Lesueur, die viel kräftiger und energischer sind, als jener, weil sie im Frühling ihres Lebens da fortfahren, wohin es Gluck nach funfzigjähriger Erfahrung gebracht hatte.

[Die größere Energie von Cherubini wenigstens ist, so ein braver Theaterkomponist er auch ist, oft weiter nichts als Ueberladung, übergroße Künstlichkeit und Schwulst. Seine berühmten Opern Medea und Lodoiska mögen dies bezeugen.]

Was wird nach ihm seyn? Schon sehe ich im Geiste ein liebenswürdiges Wesen, dem Melodie instinktartig angeboren ist und dessen Kopf, oder lieber gesagt, dessen Seele voll von musikalischen Ideen ist und fern, die dramatischen Regeln, die heut zu Tage jeder kennt, zu verletzen, das glücklichste Talent und einen Theil von den harmonischen Schätzen unserer jungen Wettkämpfer in sich vereinigen wird. Mit weit größerer Zuversicht, als ein Kind Abrahams, nach der Ankunft des Messias seufzt, strecke ich im Geiste meine Arme nach diesem Wesen aus, dessen wahre und energische Accente meine alten Tage erwärmen werden!

Zer-

Zerstreute Ideen,

den

musikalischen Unterricht und die Bildung des dramatischen Komponisten betreffend.

Ein geschickter Lehrer, das ist, ein solcher, der der Natur und nicht der Gewohnheit folgt, wird seinen Eleven, den er zur Kunst bilden will, erst studiren. Ist er lebhaft und behält er leicht, so werden eher die Sachen, als die Worte, welche nur die Zeichen davon sind, bey ihm haften. Hütet euch wohl, in dem Falle vor der vergeblichen Arbeit, in seinem Gehirn die Regeln, die ihr ihm gebt, methodisch zu klassifiziren. Eben so hütet euch, ihn dadurch, daß ihr ihm eine einzige Sache bis auf das kleinste Detail einprägen wollt, in eine zu enge Sphäre zu beschränken. Die Ideen seyen beständig seiner Fassungskraft angemessen, und vermeidet soviel möglich technische Ausdrücke. Habt ihr ihn nur oft genug mit den Elementen eurer Kunst bekannt gemacht, so wird er selbst ihnen schon die nöthige Ordnung geben, die sie haben müssen, es sey nun früh oder spät, und alsdann wird Alles mehr sein Eigenthum werden.

Ich sahe einmal ein junges Mädchen in Thränen. Ihre Mutter sagte mir mit Bekümmerniß, ihr Musikmei-

ster sey nicht im Stande, ihr seit drey Monathen die Geltung der Noten beizubringen. Aber das ist ja doch ganz leicht, sagte ich zu dem Mädchen. Haben Sie Geld bey sich?

Ja.

Nun so geben Sie es einmal her. Was ist das für ein Stück Geld?

Ein Sou.

Wohl, und damit legte ich ihn auf den Tisch. Geben Sie mir nun zwey Münzen, die beide einen Sou ausmachen.

Sie sahe mich an: Zwey halbe Soustücke wollen Sie haben?

Ja.

Da sind sie; und somit legte ich sie unter den ganzen Sou. Was gilt nun mehr, fragte ich, dieser eine Sou, oder diese beiden halben Stücke?

Sie scherzen, das ist ja einerley.

Das ist ja auch wahr, sagte ich. Jetzt geben Sie mir einmal einen Sou; ich will ihn unter vier arme Kinder vertheilen.

Das hätten Sie ja nicht nöthig; vier einzelne Pfennige wären ja besser, und jedes bekäme davon eins.

Ganz recht. Auch die will ich unter die vorigen Stücke legen. Aber da sind noch acht Kinder aus einem andern Hause, die nicht mehr als Einen Sou haben sollen, und das scheint mir nicht leicht zu seyn.

Das ist es auch nicht; im Gegentheil es ist ganz unmöglich; und nun fieng sie an, sich den Kopf zu zerbrechen. Wissen Sie was? sagte sie, wir wollen zweyen Kindern einen Pfennig geben.

Recht gern, aber jeder von beiden wird ihn in seiner Tasche haben wollen, und darüber werden sie Streit anfangen.

Das ist wohl wahr; warum hat man auch nicht Heller?

Bey mir zu Lande hat man welche.

Nun so lassen Sie doch welche kommen.

Das soll geschehen; unterdeß aber wollen wir kleine Stückchen Papier auf den Tisch legen, die sie vorstellen sollen.

Die Mutter lächelte während meiner Lektion. Wohlan, Mademoiselle, sagte ich zu ihrer Tochter: Sie kennen den Werth der Noten so gut wie Ihr Lehrer; ich habe nur die Namen verändert, weil sie für Sie zu schwer zu behalten sind. Nehmen Sie Papier und schreiben, was ich Ihnen diktiren will. „Die runde Note bedeutet einen Sou, die weiße einen halben Sou, und zwey solcher machen einen Sou aus. Die schwarze ist der Pfennig, deren zwey einen halben, und vier einen ganzen Sou gelten. Die geschwänzte Note ist der halbe Pfennig; zwey solcher Heller gehören zu einem Pfennig, vier zu zwey, und acht zu vier Pfennigen.“

Aber ehe man Kinder mit dem Zeitwerth der Noten bekannt macht, lehre man sie blos intoniren, ohne daß sie dabey sich an Takt halten. Auch sollte man sie unbekannte Dinge an bekannten lehren. Die ersten Solfeggi's, die man Kindern giebt, bestehen gewöhnlich aus Noten, die man fast ganz nach dem Zufall zusammen gesetzt hat; ja man giebt ihnen ausdrücklich unmelodische Gesänge, damit sie weniger nach dem Gehör, als mit Nachdenken singen.

Allein dieses Mittel macht ihnen Langeweile. Man sollte sie Arien, die sie auswendig wissen, selber notiren und solfeggiren lassen; das würde ein sichereres Mittel des Unterrichts seyn, und ihnen zugleich Vergnügen machen.

Zum Unterricht im Gesange.

Das erste, was für die Intonation geschehen muß, ist, daß man die Töne des vollkommenen Dreiklanges mit der Oktave ausziehen lasse. Jeden Ton muß man graduiren, das heißt, sanft angeben, verstärken und wieder abnehmen lassen. Wenn man aufmerksam darauf ist, so wird man finden, daß jede Stimme ihren besondern Naturakkord hat. Auch hat man bemerkt, daß der Sänger viel sicherer in dem einen, wie in dem andern Tone intonirt, wovon die Ursach die seyn muß, daß ein solcher mehr Töne enthält, die in seinem Naturakkorde liegen. — Sodann muß man die Lücken zwischen dem Akkorde ausfüllen, das heißt, die Scala singen lassen und zwar immer mit zunehmender und abnehmender Stärke. Darauf muß man andere Intervalle, Sekunden, Terzen, Quarten, Sexten, Septimen, Octaven, Nonen, Decimen, Undecimen, und zwar im Auf- und Absteigen, nach Beschaffenheit des Stimmumfanges singen lassen; dabey den Grundton wechseln, auch jene Intervalle bald als groß, bald als klein oder vermindert anstimmen lassen. Aber dabey muß man wohl Acht darauf haben, ob nicht die Stimme sich bey einem Intervalle mehr zum Falschsingen hinneigt, als bey dem andern. Ich kannte in Rom einen vortrefflichen Sänger, der für mein Ohr die Septime niemals rein sang.

Auch

Auch muß man ganz besonders auf den Uebergang der Brust-stimme zur Kopfstimme Acht haben, welchen die Italiener il ponticello (das Brückchen) nennen, und auf tausenderley Art zu diesen Falsettönen auf- und von ihnen wieder zu den natürlichen Tönen herabsteigen. Das letztere ist gewöhnlich leichter, als das erstere. Dies muß so lange fortgesetzt werden, bis die Verbindung beider Stimmarten dem Ohre so unmerklich als möglich wird. Singt der Eleve gewöhnlich zu tief, so lasse man ihn viel in der harten, singt er zu hoch, in der weichen Tonart singen.

[Diese letztere ist wirklich eine sehr gute Regel und vom Herausg. sehr oft in der Anwendung bewährt gefunden worden.]

Eine gute Lebensordnung trägt sehr viel dazu bey, die Sänger vor falscher Intonation zu bewahren.

[Aus der Schwächung der Nerven und Muskeln, besonders da die Stimmwerkzeuge mit den Zeugungswerkzeugen in der allergenauesten Verbindung stehen sollen, bey einem Geschlecht, wie bey dem andern, läßt sich dieser Mangel an Kraft und Festigkeit im Halse oder die Erschlaffung der Stimme sehr gut erklären. Aber das Mehreste scheint mir dazu ein schlechtes Ohr beizutragen. Sobald dieses sich verbessert (habe ich bey Sängerinnen insonderheit gefunden), und sie mehr Musik bekommen, sobald gewinnt auch die Reinheit der Intonation.]

Während der Vorstellung auf dem Theater und nachher pflege ich nicht leicht einen Sänger zu fragen, wie er sich befinde? Das habe ich schon an seinem Gesange wahrgenommen. Wenn ich einem die Hand drücke und zu ihm sage: Sie befinden sich sehr wohl! so heißt das soviel als,

Sie

Sie haben sehr rein und richtig gesungen. Eine reine Intonation ist etwas so Wesentliches, daß, wenn hundert Eigenschaften zusammen zu einem guten Sänger gehören, derjenige, welcher vollkommen rein intonirt, von der Natur Zweydrittel davon im voraus erhalten hat. Der beste Lehrer ist nicht vermögend, wenigstens halte ich es für sehr unwahrscheinlich, aus einer falschen Stimme eine vollkommen reine zu bilden, und er kann sicher glauben, daß er darüber Zeit und Mühe verliert.

Der pathetische Gesang ist (alles Uebrige ungerechnet) der langsamen Bewegung wegen, der schwerste, und hierbey kann nicht das Geringste von der allerreinsten Tongebung erlassen werden. Die Töne, wenn sie nicht monoton seyn sollen, müssen unaufhörlich herausgeschwellt und vermindert werden.

[Dies kann aber auch einem großen Mißbrauche unterworfen seyn und einen sehr ekelhaften Gesang veranlassen. Ich kenne eine ziemlich gute Sängerin, die durch das Herausschwellen ihrer, zumal höhern Töne eine solche Wirkung auf mein Gefühl macht, daß ich jedesmal zusammenschaudere; je länger ich sie höre, desto weniger kann ich mich daran gewöhnen. Es gehört ein zartes Gefühl und ein sehr geschmeidiger Hals dazu, um bey den Schattirungen der Töne Alles ins Feine zu halten und nichts zu übertreiben.]

Zu häufige Verzierungen sind bey diesem Genre, das das edelste von allen ist, wahrer Unsinn, der blos davon herkommt, daß die Sänger (die Töne nicht gehörig zu tragen wissen, und) kein Gefühl für Einfachheit und Wahrheit haben. Je mehr Wahrheit in einer Arie ist und je mehr

Inter-

Interesse das Gedicht hat und nach allen Regeln der dramatischen Kunst ausgearbeitet ist, desto weniger sind Verbrämungen hier an ihrer Stelle u. s. w.

Unterricht in der Instrumentalmusik.

Jeder geschickte Lehrer auf Instrumenten wird, sogar bis auf das Athemholen, die nehmlichen Regeln des Gesanglehrers befolgen; denn ein Instrument gut spielen, heißt gut singen. Da ich aber selbst kein einziges Blasinstrument und alle Saiteninstrumente nur etwas weniges spiele, so kann ich mich über diesen Gegenstand nicht auslassen. Ich will mich nur auf den einzigen Vorschlag beschränken, wie das Conservatorium in Paris

[mit welchem 115 Musik-Professoren in Verbindung stehen. Auch eine Madame Montgeroult, welche sehr ausgebreitete Kenntnisse haben soll, gehört mit dazu.]

sich herrliche Resultate über den Instrumentalunterricht verschaffen könnte. Jeder Professor müßte nehmlich seine Ideen über sein Instrument und die Bemerkungen niederschreiben, die er beim Unterricht auf demselben zu machen Gelegenheit hat, worauf denn die fünf Inspektoren des Conservatoriums diese Bemerkungen in die gehörige Ordnung bringen, und für jedes Instrument eine besondere Anweisung abfassen müßten.

[An dergleichen Anweisungen, (freilich tragen viele davon den Stempel der Unbeholfenheit im Vortrage an sich, welcher bloßen Praktikern eigen zu seyn pflegt,) fehlt es übrigens nicht. Der größte Theil dieser Schriften, vielleicht Alles was davon bekannt ist, steht in Forkels ungemein

gemein brauchbarer, fleißig und systematisch aufgestellter Allgemeiner Literatur der Musik S. 318 bis 335, wo man ein Verzeichniß von Anweisungen für Violine, Violoncell, Klavier, Orgel, Flöte, Harfe, Laute, Cyther, Hoboe, Fagott, Klarinette, Trompete, Waldhorn und Harmonika finden kann.]

Unterricht in der dramatischen Komposition.

Ich unterscheide drey Arten von Eleven. Zur ersten Klasse gehört, wer ein angebornes Gefühl von der musikalischen Sprache hat. Dieser ist der seltnere und der eigentlich Wohlgeborne. Hat man ihn die Schule machen lassen, alsdann lese man mit ihm ein Werk wie das gegenwärtige, lese ein Gedicht, worin die Personen bestimmten Charakter haben! und man wird sehen, wie bald sein Geist sich entflammt, wie tausend musikalische Ideen, die ihm seit lange schon zusetzten, zur Klarheit kommen und ihre gehörige Stelle finden. Unterdeß ein dramatischer Kompositeur wird er darum noch nicht seyn; so geschwind geht das nicht. Er kann immer noch dabey stehen bleiben, reich an musikalischen Ideen zu seyn, ohne sie an Worte zu wenden.

Wenn ein Mann von Geist, wenn Diderot z. B. den größten Instrumentalkomponisten, Haydn, in seiner Jugend, als er die ersten Werke geschrieben, gekannt hätte: so würde er ungefähr folgendermaßen zu ihm gesprochen haben: „Du hast nun genug schwebende Figuren gemahlt, lege deinen Ideen einen bestimmtern Gegenstand zum Grunde, verschmelze dein musikalisches Idiom mit dem Idiom der Sprache der Leidenschaften. Was du heute noch kannst,

dazu

dazu ist es vielleicht nach einem Jahre zu spät, weil du alsdann bereits eine zu herrschende Gewohnheit und Fertigkeit, unbestimmte musikalische Gemählde zu entwerfen, angenommen haben wirst. Laß uns demnach moralische Schriftsteller lesen, die über die Leidenschaften und die unendlichen Empfindungen geschrieben haben. Laß uns den Homer lesen, der sie alle auf das edelste und mit dem höchsten poetischen Reiz geschildert hat. Alsdann gehe an die Bearbeitung eines musikalischen Gedichts, das Dich begeistern kann und suche es durch deine Kunst zu verschönern!"

Ich bin kein Diderot; aber mir liegt meine Kunst am Herzen, wie ihm der Fortschritt aller Künste und Wissenschaften am Herzen lag. Ich kann einigen von unsern jungen Kompositeurs, die ich auszeichne, niemals begegnen, ohne ihnen zu wiederholen, was ich so eben Diderot habe sagen lassen. Diese, die so viel gute Hoffnung für die musikalische dramatische Kunst geben, sind es auch eben, für die ich dies Werk schreibe. Warum kommen sie nicht zu mir und fordern nähere Erläuterung über das, was ich ihnen so im Vorbeigehen sage? Darum vermuthlich, weil sie nach Gelehrsamkeit rennen, und ich kein Gelehrter bin. Ich würde ihnen nicht Bravo! zurufen, wenn sie viererley Modulationen in vier Takten gemacht hätten, statt dessen vielleicht zu ihnen sagen: „Ihr habt vierfachen Unsinn gemacht. So und nicht anders sollten eure Theaterpersonen sprechen, so deklamiren und nicht im geringsten aus dem Tone weichen."

Eleven der zweiten Klasse haben wieder eine ganz andere Anlage. Sie wollen, daß man ihnen bestimmt

das

das Fach anweise, das für ihr Talent gehört. Der eine hat eine gewisse Geistesfeinheit, vermöge welcher er die zartesten Beziehungen, die dem großen Haufen entgehen, wahrnimmt; der andere hat mehr als irgend jemand Gefühl für Ironie u. s. w.; noch einen andern durchströmt ein zartes, inniges Gefühl, eine höchst wollüstige Empfindung, die ihn fast unfähig macht, ein großer Sittenmahler zu werden. Ein solch zartes, schwächliches und wollüstiges Wesen ist ganz für das Pastorale.

Einen solchen Eleven muß der Lehrer schon in der ersten Klasse, bey den mancherley Gesang-Arten, heraus kennen gelernt haben. Nach einigen Monathen muß es ihm klar seyn, wenn ein solcher, vermöge seiner Naturbeschränktheit in seinen Gesängen nur Eine Art zu empfinden hat. Was soll er alsdann thun? Ihm, wie gesagt, sein Genre genau anweisen und ihm darin freien Ausflug verschaffen. Sollte er auch nur die leichte Manier des Leichtsinns, der anziehenden Verstellungskunst der Koketterie mahlen können, so wird er darin ein Modell werden, nachdem sich alle Komponisten in dieser Gattung richten werden, und das ist schon viel und für die Kunst ein großer Gewinn. Was das Wissenschaftliche betrifft, so kann ihm nichts von dem erlassen werden, was der Zögling der ersten Klasse lernen muß. Nur müßte man, selbst auch bey fugirten Sachen, so viel möglich, auf sein Haupttalent Rücksicht nehmen.

[Das ist wohl, wie so vieles, nur so ins Leere hinein gesagt; denn entweder die Fuge gründlich und so wie sichs in der Schule gehört und gebührt gelernt, oder gar nicht.

Denn

Denn was der Verf. hier im Sinne hat, gehört so wenig in die Fugengattung, daß es vielmehr das gerade Oppositum davon ist. Doch was verliert man darüber viel Worte?]

Der Eleve der dritten Klasse, und das ist die gewöhnlichste, (die der Narren ausgenommen. Gr. Anm.) begreift Alles, was man ihm klar vor Augen legt. Nur Beweise, die sich mit Händen greifen und Beispiele, die sich vor Augen legen lassen, wirken auf ihn, während der Eleve der ersten Klasse ganz vom Gefühle geleitet wird und jene handgreiflichen Beweise durch Beyspiele entweder nicht faßt, oder vielmehr sie mit Verachtung übersieht. Jener geht langsamen sicheren Schrittes; er räsonnirt, er disputirt über das, was er gelernt hat. Von allem, was er weiß und vermag, kennt er die Prinzipien, nur aber das innere angeborne Prinzip nicht, vermöge dessen man Alles dahin bringt, wohin es gehört.

[Das folgt nicht, wenn er sonst kein Dummkopf ist. Ueberhaupt welch ein verächtelndes und mit Bitterkeit entworfenes Bild! Und doch sind solche Leute nicht zu verachten und erhalten die Kunst mehr bey Ehre und Ansehen, als die genialen Flüchtlinge. Wo nur einigermaßen natürliche Anlage ist, da kann durch Bildung und Uebung sehr viel ausgerichtet werden, und das Schickliche läßt sich erlernen. Wo Talent aber ganz fehlt, da hilft freilich alles Studiren nichts, am wenigsten zum Behuf der dramatischen Musik. Die Kirchenmusik kann sich bey ausschließendem Fleiß allenfalls noch wohl gut stehen.]

Ein solcher Mensch ist ein Fragment vom uralten Chaos, um welches willen Gott der Herr noch einmal ein Wunder thun und das Konfuse zur Ordnung umschaffen müßte.

Alle seine Ideen sind schwankend, und wenn er ja einmal eine bündige Idee hat, so ist sie trocken und unfruchtbar. Wenn er sich der genauen Zeichnung eines bestimmten Charakters unterzieht, so wirft er die Leidenschaften durch einander und legt einem Charakter welche bey, die einem andern zukommen. Will er Wuth ausdrücken, so nimmt er sich dabey wie ein Unsinniger; er weint wie ein Tropf und liebt wie ein italienischer Soprano oder wie ein Besessener; denn der Exzeß ist die Nahrungsquelle aller Imbecillen. Unterdeß kann ein solcher Mensch doch noch ein trefflicher Kopist von physischen Naturgemählden seyn. Er beobachtet genauer als ein anderer das Geräusch des Wassers, des Windes und der Flamme, des Artilleriefeuers und eines wüsten Volkshaufens; mit einem Wort, er ist Sinfonist und kann sogar ein dramatischer Sinfonist seyn. Man brauche ihn also zur Sinfonie und zu großen harmonischen Massen, wenn man sie im Drama braucht. Allerwärts, wo keine bestimmte, reine und ausdrucksvolle Melodie erforderlich ist, wird er sehr gut an seiner Stelle seyn.

Man kann ihn ebenfalls variirte Gesänge machen lassen, aber alsdann wird er sich nur die materielle Form, nicht das Poetische davon, zu eigen machen. Er wird weit mehr, als die vorigen Eleven, die Bemerkung für sich zurücklegen, daß der angenehme, süße Gesang diatonisch und in kurzen Intervallen fortschreitet; daß heitere Gesänge muntere Bewegung haben und klartönend seyn müssen; daß religiöse Gesänge nur synkopirt sind,

[Warum denn eben synkopirt?]

Gegen=

Gegenbewegung und Kontrapunkt haben und stark moduliren; daß der pathetische Gesang stets ernst und gehalten ist und bisweilen in weiten Intervallen schreitet; daß endlich die Gesänge, wodurch Wuth ausgedrückt werden soll, so heftig und unordentlich sind, als ungezügelte Leidenschaften selber. Er versteht in alles Präcision zu legen, aber ob er gleich symmetrischer und korrekter als die andern ist, so bringt er doch nur Früchte ohne Wohlgeruch hervor. Man hört seine Gesänge mit kaltem Blute an, weil sie von ihm eben so kalt empfangen worden sind. Man folgt ihm auf jedem Schritte bedächtig nach und ruft hier aus: da geht er in einen andern Ton! dort, hier ist ein fugirter Satz! ꝛc. — Wehe dem Komponisten, der seinen Zuhörern Zeit läßt, so zu räsonniren! Hätte er ihre Empfindung getroffen, so würden sie ganz durchdrungen seyn und nicht zum Räsonnement kommen können.

[Aber hat der Mensch denn nicht mehr als Empfindung? hat er nicht auch Verstand? soll er sich blos weichlich-sinnlichen Genüssen hingeben und bey Kunstwerken nicht auch ihrer schönen Zusammensetzung und der höhern, verborgenern Verhältnisse, die dem gemeinen Auge und Ohre entgehen, sich bewußt seyn? Wie flach kann doch die überwiegende Liebe zur Popularität nnd zu dem Gesangbaren machen! Dies allein machts doch auch wahrhaftig nicht aus. Eine Musik mit diesen Eigenschaften kann äußerst fade werden und dem gebildetern Sinne auf die Dauer sehr anekeln; da hingegen eine Musik, worin auf eine eigentlich kunstmäßige Führung viel gewandt ist, vorausgesetzt daß das Genre derselben es gestatte, nicht allein eine hohe, dauerhafte Freude für den Verstand (auf den doch wohl auch bey Kunstwerken gewirkt werden soll) bey jedem neuen Anhören und Studiren derselben gewährt,

sondern auch ein ungleich reichhaltigerer Quell von Freuden des Herzens, von einem Heer angenehmer Empfindungen je länger je mehr werden kann. Dieser ewigen Seitenblicke auf die gründlichere Schreibart wird man doch endlich von Herzen überdrüßig und man möchte sich beinahe in der Seele eines Künstlers schämen, daß er Dinge, deren Schwierigkeit nicht allein, sondern deren großen und unter Umständen einzigen Werth er doch kennen und schätzen müßte, so verächtlich, als wenn es wahrer Plunder wäre, wegwerfen und dafür seinen populären Gesang über Alles, was die Kunst sonst noch Großes und Schönes aufzuweisen hat, erheben kann. Diese Verächteley der übrigen Musikgattungen, zumal wenn sie die Autorität eines berühmten Komponisten für sich hat, kann auf Anfänger in der Kunst einen sehr nachtheiligen Einfluß haben. Sie kann die Liebe zum Studium unserer ehrwürdigen Alten schwächen, den ächten Kunststyl immer mehr verdrängen und die Fortschritte, welche wir Deutschen insonderheit gemacht haben, wieder rückgängig machen. Es ist also Pflicht, sich dagegen zu erheben. Doch, nach dieser Unterbrechung, die wohl nicht unnöthig war, weiter im Text:]

Einen solchen Eleven mache man bald zum Gelehrten, denn sonst wird doch nichts aus ihm. Zu viel Wissenschaft oder der zu frühe Erwerb davon würde jenen beiden andern Nachtheil gebracht haben, aber für diesen hier ist sie die einzige Nahrungsquelle. Er wird denn also majestätische Chöre machen, worin der Gesang fast ignorirt wird; Sinfoniensätze schreiben, die einen hübschen Effekt machen. Selbst auf dem Theater kann ihm Theilweise manches viel besser gelingen, als einem Manne von Genie; denn hier fallen so überwältigende, so starke und zerreißende Situationen vor, daß es für einen Komponisten voll Feuer und Begeiste-

geisterung das Verdienstlichste ist, was er thun kann, sein Feuer durchaus zu unterdrücken, was sehr schwer für ihn ist. Jener aber hat dabey nichts zu befahren, er braucht sich nur gehen zu lassen. Auch kann er die erhabene Odenpoesie in Musik setzen, weil er zu der Fülle der poetischen Ideen, die der Dichter bereits angehäuft hat, nichts hinzuzuthun nöthig hat.

Lehrer! habt die Entschlossenheit euren Eleven zu sagen: Das beste Mittel, meine Freunde, es zu Nichts zu bringen, ist, wenn man *Alles* seyn will. Du nimm die Schalmey und das Hoboe; du die Trompete, du sey Miniaturmahler, du Geschichtsmahler! Erforsche dein Herz und du wirst darin den Keim aller deiner Leidenschaften antreffen.

Es ist gar nicht nöthig, daß der Lehrer ein Universalgenie sey, um seinen Schüler wohl zu leiten. Wenn er nur die Prinzipien von Allem wohl inne hat, sollte er selbst auch nicht im Stande seyn, sie in Ausübung zu bringen, so kann man ihn als einen General-Index ansehen, der die Lehrer aller besondern Theile der Kunst repräsentirt. Oder noch besser, er ist ein lebendiges Dictionair der Gelehrsamkeit, das jedem Eleven das, was für ihn besonders wissenswürdig und nothwendig ist, gehörig erklärt und jeden auf das, was ihm angemessen ist, verweiset. Menschen (von Talent) der Kunst zuzuziehen, die sonst für dieselbe verlohren gegangen seyn würden, ist immer ein schätzbarer Beruf.

Außer meiner Tochter Lucile, Verfasserin der Mariage d'Antonio und der Caroline Vuet, einem äußerst talentvollen Frauenzimmer, die sich aber der Literatur gewidmet hat, in welcher sie gewiß dereinst sich einen Namen machen wird, habe ich den jungen Dacis Anfangs in der Komposition unterrichtet, sonst Niemanden. Er war ein Knabe von neun Jahren. Ich wollte immer nicht daran gehen, ob ich gleich von Seiten des ehemaligen Hofes, der ihn protegirte, darum ersucht wurde; aber ein Umstand, der ein unzweydeutiger Beweis seines Talents war, bestimmte mich endlich dazu.

Ich komme einst zu seiner Mutter und finde sie von mehrern kleinen Kindern umringt. Unser neunjähriger Komponist saß an seinem Piano und spielte und schrieb seine Ideen auf, als er, von seinem kleinen Bruder geneckt, nach ihm stößt und ihn über den Haufen wirft. Rasch giebt die Mutter dem Kompositeur eine Ohrfeige, daß er zur Erde fällt. Aber um seine musikalische Idee nicht zu verlieren, reißt er Papier und Feder mit sich herab und fährt schluchzend fort zu schreiben. Bringen Sie ihn nur zu mir, sagte ich zur Mutter beim Fortgehen, ich will alles mir Mögliche an ihn wenden! — Nachdem ich ihn zwey Jahre lang Schule (Etude de la fugue) hatte machen lassen, harrte ich der Zeit, wo er die ersten Spuren der Leidenschaft empfinden würde, um ihn zu dem Musik-Genre zu führen, das seinem Talente und seinen Neigungen angemessen seyn würde. Aber von seinen Leidenschaften, die bald genug mit aller Macht in ihm erwachten, wurde er seitdem in einem unaufhörlichen Strudel umher getrieben. Er liebte und hatte Glück bey Weibern; denn außer seinem Talent

hatte er auch eine angenehme Figur, war herzhaft und unternehmend. Oft verlohr er mich Monathe lang aus dem Gesicht, aber Freundschaft und Achtung führten ihn immer wieder zu mir. Wenn ich ihm meine Betrübniß über seine Verirrungen zu erkennen gab und es bedauerte, daß ein so schönes Talent, aus dem so viel werden könnte, für die Kunst verlohren gehe, umarmte er mich, fiel mir zu Füßen und sagte: Geliebter Lehrer! ich fühle, ich bin zu sehr versunken, als daß es lange so dauern könnte. Versprechen Sie mir, daß Sie Ihre Thür nicht vor mir verschließen wollen, sonst nehme ich mir vor Verzweiflung das Leben! — Er gieng nach Rußland; die Policey hatte es seinem Vater nahe gelegt, sich aus Frankreich zu entfernen. Man hat mir seitdem gesagt, daß er in einem Zweykampf von einem russischen Officier erstochen worden seyn soll.

Wenn ein Eleve Musik lesen und aufsetzen kann, so muß man ihn Gesänge aller Art, ohne Baß und Harmonie, erfinden lassen; denn darauf kommt bey seiner Bildung alles an. Wenn er nicht Melodie in seine Gewalt bekommt, so hilft alles nichts. —

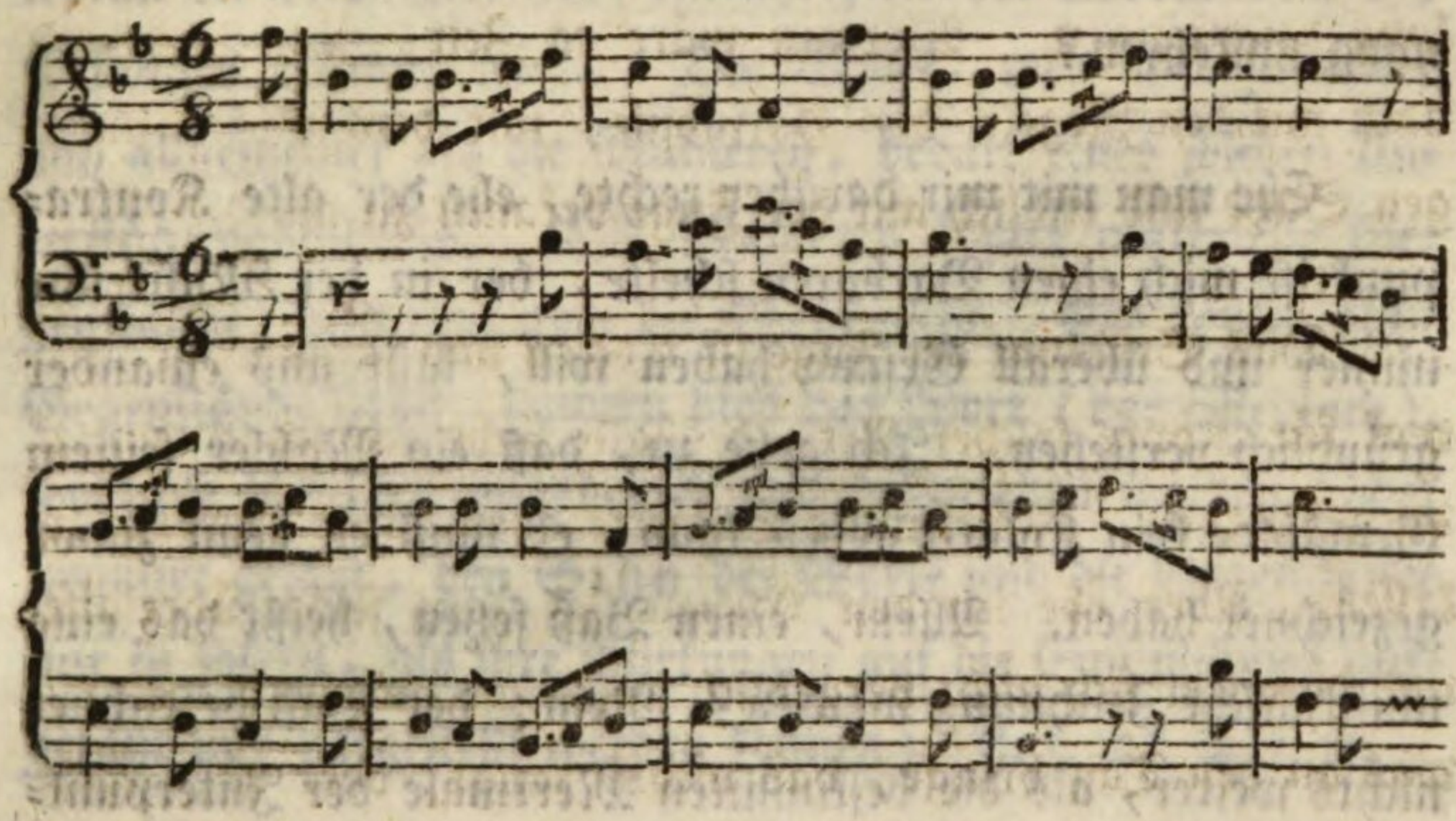
Aber wie soll man ihn verhindern, an einige Baßnoten zu denken? — Ich verbiete ja nicht das Unmögliche. Monsigny, der gesangreichste (französische) Komponist, komponirt bey einer Violine, und einem Mondonville, Laborde und Lagarde war das Gefühl für Melodie angeboren, indem auch sie vorzüglich gern bey einer Violine

komponirten, hatten sie bey jeder unsterblichen Gesangstelle gewiß auch ein Vorgefühl vom Basse.

Um nicht meinen Eleven zu einem Sinfonisten zu machen, würde ich ihn nach zwey Arien ohne Worte, eine mit Worten machen lassen, und ihn so wenigstens ein Jahr lang beschäftigen. Alsdann wäre es Zeit, ihn nach und nach mit den Regeln der Harmonie, mit dem mehrstimmigen Satze und endlich mit der Fuge bekannt zu machen.

Das Studium der Fuge ist trocken und langweilig, zumal für Köpfe solcher Art, deshalb habe ich schon einmal vorgeschlagen, sie bekannte Subjekte oder Arien fugiren zu lassen. Aber ehe ich den Eleven sich ganz selber überlasse und damit er sich nicht vergeblich anstrenge und doch nur etwas an den Tag bringe, das nichts taugt, oder aber Fehler mache, die sich nur schwer verbessern lassen, so würde ich eine Zeitlang alle Tage in seiner Gegenwart einige Linien von einer Fuge selber machen und ihn immer zu Zeiten fragen, was er in diesem und jenem Falle thun würde; wenn er es schlecht machte, fortfahren, wenn er aber eine gute Idee hätte, sie auf der Stelle annehmen. Auf diese Weise nimmt der Eleve die Verfahrungsweise seines Lehrers an, und das muß er auch bey einem Genre, wobey Genie nur sehr wenig hilft. Auch geht er so hundert Irrthümern aus dem Wege, die sein Lehrer sonst vielleicht tagtäglich berichtigen müßte. Ich habe zwey Fugen (!) solcher Art angehängt, die ich einer jungen Frau von vieler Anlage, die mich darum bat, ihr einen Begriff vom fugirten Satz zu geben, entworfen habe.

[Es sind zwey Arietten Anette à l'age de quinze ans und la Forlane, welches ein in 150 Takte entlang gezerrter kahl imitirender zweistimmiger Satz in lauter punktirten Noten ist, so leer und nüchtern, wie möglich, ohnerachtet der Verf. dadurch ein Beyspiel vom melodieusern Fugensatz gegeben haben will. Er fängt so an:



Dieser Satz Anderthalbhundert Takte so und nicht um ein Haar anders hindurch geführt, sollte man glauben, müßte der bewußten Dame doch auch nicht viel Lust zum Gretryschen Fugenwesen gemacht haben. Unterdeß:]

Sie hatte kaum einen Monath Lektion, als sie schon fast alle Schwierigkeiten einer Fuge, die ich unter ihren Augen machte, vollkommen begriffen. Ich hatte diese Fuge, der Oberstimme und dem Basse nach, erst skizzirt, ehe ich sie ausfüllte. Wenn man's so macht, und den Eleven eine geraume Zeit melodische Gesänge aller Art erfinden läßt, so wird man endlich sehen, welch einen Reiz er über die strengsten Kompositionen verbreiten wird. Ich liebe, wie nur irgend einer, die Fugen von Händel, sie sind die gearbeitetsten von allen, die ich kenne; aber jedesmal, wenn ich

sie höre und bewundere, suche ich eben so ungeduldig nach Gesang, als ein Liebhaber seine Geliebte in einem dichten Gebüsche nur suchen kann.

Aber, wird man einwenden, heißt das nicht eine Fuge koloriren, ehe man sie entwirft? heißt das nicht die Ordnung umkehren?

Ehe man mit mir darüber rechte, ehe der alte Kontrapunktist mich einen Barbaren schelte, der in der Musik nur immer und überall Gesang haben will, laßt uns einander gründlich verstehen. Ich gebe zu, daß ein Mahler seinem Gemählde kein Kolorit geben kann, er muß es denn zuvor gezeichnet haben. Allein, einen Baß setzen, heißt das eine musikalische Zeichnung machen? Nein; der Baß bezeichnet nichts weiter, als die bestimmten Merkmale der Interpunktion (??). Ein Mensch, der erst seine Rede interpungiren wollte, ehe er sie gedacht und geschrieben hätte, müßte ein lustiger Redner seyn.

Wir müssen das Prinzip der verschiedenen Künste nicht unter einander werfen, das selten bey allen dasselbe ist. In der Mahlerey wäre das Kolorit, ohne Zeichnung, ohne Umriß des Gegenstandes, ja gar nichts, und dennoch erkennt man an den blos gezeichneten Gegenständen, ohne alles Kolorit, was sie seyn sollen. In der Musik ist es ganz anders. Wenn der Baß singt, so ist es kein Baß mehr, so ist er nichts als der Grundton von jeder Tonart, die alle ohne denselben recht gut bestehen könnten. Wer singt, moduliert; aber Moduliren ist nicht immer singen, wie die gelehrten Komponisten uns beweisen wollen. Wenn Modulationen

tionen für musikalische Zeichnung gehalten werden sollen, so müssen sie einen guten Gesang abgeben. Also nur ein wohl modulirter Gesang wird das Dessein genannt werden können, und die Harmonie und Begleitung das Kolorit. Was ist also der Baß? Nichts, als die Probe oder der Beweis, woran die Richtigkeit oder Unrichtigkeit der Modulation des Gesanges erkannt wird. Die Musik, weit unbestimmter und allgemeiner als die Mahlerey, bedarf eines solchen Unterstützungsmittels. Die Mahlerey kopirt materielle Gegenstände; dies thut aber die Musik nicht. Sie kopirt nicht Gegenstände selbst, sondern blos das Wort (das Medium), wodurch dieselben angedeutet und beschrieben werden (oder genauer gesagt, den Sinn der Worte und die Gegenstände nur in sofern, als ihre Wirkungen auf die Empfindung aufgefaßt und dargestellt werden können). U. s. w. U. s. w.

Zuverläßig ist manches Talent, das man würde haben sich glücklich entwickeln sehen, dadurch erstickt worden, daß man es nicht gehörig zu leiten und nach guten Mustern zu bilden verstand. Die Erfahrung lehrt daher mancherley:

1) Ein junger Mensch fällt nur zu oft einem unwissenden geschmacklosen Lehrer, ohne Beurtheilungskraft, in die Hände. Was er diesen dann machen sieht, was dieser vorzugsweise liebt und bewundert, das wird für ihn Muster der Vollkommenheit, nach dem er sich bildet. Ist es da nicht jammerschade, daß er mit jeder erneuerten Anstrengung und Nacheiferung sich immer weiter vom richtigen Wege ent=

entfernt, wofern er nicht Kraft genug hat, dem allen entgegen zu wirken?

2) Ein Eleve, der kaum nothdürftig in die Lehren der Kunst eingeweiht ist, kann an einen Pedanten gerathen, der vor allen Epilogiren, Skizziren und Zerlegen der Natur sie selber ganz unkenntlich macht!

[Wie wäre es aber, wenn man grade unsern Verf., der daran wohl gewiß nicht denkt, wegen seiner metaphysischen Skizzen und seines Anatomirens der menschlichen Natur zum Behuf der Kompositionen menschlicher Charaktere, wovon er im zweiten Theile seines Werks über viertehalbhundert Seiten voll geschrieben hat, eben auch für eine Art von Pedanten erklärte und einem Schüler vor ihm warnte! Und doch ist dies wirklich ein nicht geringer Nutzen, den der Herausgeber von einem ansehnlichen Theile dieses Werkes hofft. Es mag hart klingen, aber ich frage das musikalische Publikum, ob man dazu nicht berechtigt wäre, und ob man unbedingt einem Schüler seine Lehren und Behauptungen überall anempfehlen könnte?]

3) Er kann verleitet werden, sich zu einer Parthey zu halten, die für ein gewisses Genre eine einseitige Vorliebe haben kann und die dabey alles, was nicht von dieser Art und Beschaffenheit ist, von Grundaus verachtet. Wenn er daher

4) mit Liebhabern der geräuschvollen Musik umgehet, so kann man ihm einbilden, Harmonie und künstliches Gewebe von Akkorden sey das Einzige, worauf er bey seinen Arbeiten zu sehen habe.

5) Wenn Umstände ihn veranlassen, häufig die Kirchen in Italien und Deutschland zu besuchen, so wird er dort

nichts

nichts als Fugen, kontrapunktische Sachen und figurirten Gesang zu hören bekommen, und die herrlichsten Anlagen, Leidenschaften zu schildern und glückliche Gesänge zu erfinden, werden unter diesem scientivischen Schutt ganz erstickt werden.

[Das hat in Deutschland nichts auf sich. Jetzt kann der Eleve immer kommen und er wird selten etwas anders als Konzert- und Theatermusik hören und also selbst in der Kirchenmusik mahlen und schildern lernen, was er, wenn auch schlechterdings nicht für die Kirche, doch für das Theater brauchen kann.]

6) Wenn er sich für das Theater bestimmt und sein Talent an einem regellosen Gedichte versucht, das seiner Imagination keinen Stoff giebt, sich aufzuschwingen, so kann er leicht verleitet werden zu glauben, er habe gar kein Talent. Hat er

7) eine gute Musik auf ein Gedicht gemacht, das sich nicht hält, so bleibt er allein ohne eigentlich wahren Beifall, und da kann er denn glauben, er habe sich selber hintergangen, und seine Manier, die vielleicht vortrefflich ist, gegen eine schlechte vertauschen.

Es ist also schlechterdings nothwendig, wenn man ihn festhalten will, daß man mit ihm über den Grund und Boden der Kunst selbst räsonnire, ihm hell und klar zeige, worauf es bey einem guten Werke immerdar ankommt, die Mode und die Manier der Zeit und der Menschen mögen seyn wie sie wollen. Alsdann wird er zu einer gewissen Sicherheit und Unfehlbarkeit beim Selbstarbeiten gelangen und denken: Hebe ich mich auch nicht gerade auf die Spitze des Parnas-

ses,

ses, so werde ich doch meinen Nachfolgern einen ansehnlichen Weg gebahnt haben, wovon sie werden Nutzen ziehen können.

Solch ein Räsonnement ist rechtmäßig und tröstlich, und kann einem Menschen schon genügen, der nicht vergessen seyn will. Weiß man nicht, daß selbst der erste Künstler oft alles von seinen Vorgängern entlehnt hat? Die große Leiter, auf welcher er zum Ruhme gelangt, ist unstreitig sein Werk; aber wieviel Sprossen giebt es nicht darin, welche die Frucht der Arbeit Anderer sind, selbst obscurer und mittelmäßiger Talente, die einmal einen Blick der Inspiration hatten, welchen er zu benutzen wußte, um ein großes der Unsterblichkeit würdiges Ganze hervorzubringen! Tröstet euch also, junge Künstler, und glaubt an das Geheimniß, das ich hier euch zu enthüllen wage. Die sinfonistischen Kompositeurs in Deutschland hatten lange vor Gluck schon einen großen Theil von der Musik gemacht, die er in Frankreich gemacht hat. Glaubt ebenfalls auch, daß die Meister, die ich in Italien studierte, mir die Mittel zu dem an die Hand gegeben haben, was ich in Paris geleistet habe. Gluck hat die Effekte der Harmonie, von welcher er ganz überfüllt ist, auf das Drama übergetragen. Ich habe die ultramontanen melodischen Accente mit dem Geiste der französischen Sprache verschmolzen. Wenn wir alle Beide uns einige Reputation erworben haben, so kommt das daher, weil wir unsere Muster gehörig zu benutzen verstanden.

[Da haben wir Herrn Gretry in seiner ganzen stolzen Demuth. Man muß gestehen, daß nicht leicht etwas

feiner

seiner eingeleitet und, bey dem Schein von Unschuld, schlauer insinuirt werden kann, als diese Parallele hier zwischen Gluck und ihm. Er kann es, wie schon einmal S. 115. erinnert wurde, doch gar nicht verschmerzen, daß er, wie er anderwärts sagt, von Gluck erstickt worden ist, und was hält ihn daher besser aufrecht, als daß er ihm das Verdienst der Originalität auf eine so ganz unscheinbare Art entzieht, die nach lauter historischer Ehrlichkeit aussieht und sich dabey selber, aber auf eine Art Preiß giebt, die ihn nicht allein als einen wer weiß wie großen Kompositeur, der auch Epoche gemacht, neben Gluck hält, sondern ihm sogar ein nicht geringes Uebergewicht über seinen vermeinten großen Rival giebt. Denn wenn Gretry sich die melodischen Accente, die er aller Orten für die Hauptsache erklärt, mit Eminenz beylegt und sich als großen Deklamator überall giebt, und dagegen Gluck nichts weiter als harmonische Effekte zugesteht, von welchen wir schon zur Genüge wissen, welchen Werth er darauf zu legen pflegt, so wie wir ebenfalls wissen, welchen Sinn er mit dem Begriff Sinfonist verbindet: so ergiebt sich bey dieser Rechnung der Ausschlag ganz unfehlbar für ihn. Das ist denn doch aber wirklich etwas stark. Wir wollen es dem Gefühle der Leser überlassen, wie sie moralisch diese Insinuation würdigen wollen; nur sey hier bemerkt, daß es wohl sehr weit von einem Künstler, wie Gluck, entfernt war, mit einem leichten Operettenkomponisten, der Gretry bey allen seinen vielen Stücken nur ist und bleibt, rivalisiren zu wollen. Gluck hatte nicht allein ein ganz anderes Genre zu bearbeiten, sondern auch einen unendlich edlern, höhern Zweck im Auge, uud einem so eminenten und konsequenten Künstler geht es bey seinen Werken wie dem großen, bündigen und dreisten Philosophen: was folgt, das folgt! Werden Systeme, Partheyen und Namen dadurch erstickt, gleichviel; an alle dem ist ihm wenig, an der Sache Alles gelegen. Das Natürlichste

lichste freilich ist, daß diese sich dagegen mit aller Macht re-gen und ihr Daseyn und ihren Ruhm hartnäckig zu be-haupten suchen. Man kann dawider nichts haben, wenn nur alles loyal dabey zugehet; die Zeit sichtet doch und scheidet das Gute aus, wo es sich findet. Aber solche Er-schleichungen auf Kosten der Wahrheit, wie gesagt, sind doch nichts Rühmliches und bringen immer weniger Nobi-lität in die musikalische Künstlergeschichte.]

An junge Künstler.

Wohlan, junge Künstler! zieht eure Fähigkeiten, euren Instinkt zu Rathe, der nie trügt, und sobald ihr hinter das Geheimniß eures Naturberufes gekommen seyd, so widmet euch ihm ganz. Seyd einem Adler gleich, dem Niemand nachfliegen kann. Bringt selbst durch euer kleinstes Lied den Anspruchvollen, Gelehrten Musiker, der in einer Atmo-sphäre von Dissonanzen athmet, zur Verzweiflung. Ihr werdet nicht alles mahlen können; aber welcher Mahler kann sich je dessen rühmen? Paul Albanese und Raphael würden uns unbekannt seyn, wenn einer der Andere hätte seyn wollen. Wenn eure Gemählde nur Wahrheit haben, so werden sie vor der Wandelbarkeit der Mode gesichert blei-ben. Gebt selbst euren kleinsten Liedern die höchste Reinheit und Phrasen, die im lautersten Verhältnisse mit einander stehen, so daß man das Ganze sogleich behalte und sich nie von ihm trennen kann und mag. Alle wahre Meisterwerke, von welcher Gattung sie auch gewesen seyn mögen, haben noch immer ihren verdienten Ruhm behalten. Sind sie ver-altert, so liegt das an Nebensachen des Details, die mehr auf Rechnung der veränderten Weise der Ausführung kom-

kommen, als den Werken selber beyzumessen sind. Laßt uns bey diesen Details immerhin die Mode mitmachen; aber nie müssen wir glauben, daß Werke, die in der Natur ihre Grundfeste haben, vom Einflusse der Zeit leiden. Diese göttliche Mutter theilt dem Mahler, der sie zu reproduziren weiß, ihre Unsterblichkeit mit.

Ich fühle, meine jüngern Zeitgenossen, daß das Ende meiner Laufbahn nahe ist. Ich lasse euch aber dies Buch als ein Vermächtniß zurück. Möchtet ihr doch von den darin enthaltenen unwandelbaren Grundsätzen, die ich so vielfältig empfohlen habe, selbst von meinen Irrthümern Vortheil ziehen! Viel Palmen winken euch noch entgegen. Pflücket sie und theilet euch darein. Wie ein Vater von einem Chor munterer Kinder umringt, weide ich mich an jedem eurer glücklichen Fortschritte auf der Künstlerbahn. Gleich dem ermüdeten Wanderer nach vollbrachtem Tagwerke, wiege ich mich sanft in nächtlichen Schlummer und hoffe auf einen schönen Tag, der einst gewiß noch einbrechen wird.

Anhang.

Von frühzeitigen Genies.

Zugleich

als Nachtrag zu Gretry's Lebensgeschichte.

Es läßt sich leicht zeigen, daß zu frühzeitige Talente weder der Kunst, noch der Person, welche sie besitzt, nützlich sind, sondern daß sie vielmehr beiden zum Nachtheil gereichen. In Künsten wie in Wissenschaften nähert man sich nur dadurch mehr und mehr der Vollkommenheit, wenn man das, was andere vor uns hervorgebracht haben, weiter bringt und neue Kombinationen zu denen hinzufügt, die den ersten Erfindern einer Sache entgangen sind. Wie soll man aber dergleichen von einem jungen Kopfe erwarten können, der noch nicht zu seiner Reife gekommen ist? Was von einem Kinde, welches noch keine Leidenschaften gefühlt hat, das höchstens nur die Lektion wieder auffagen kann, die es gestern auswendig gelernt und uns also nur eine schwache Skizze der Empfindungen Anderer mitzutheilen vermag? Immerhin sey das Kind ein Wunder, doch kann es nur von mittelmäßigem Talente seyn. „Man bewundert es aber

auch

auch nur seiner Jugend wegen." — Wohl; aber weiß es das? wird es sich richtig beurtheilen, wenn es sich mehr Beyfall zuklatschen siehet, als Männer erhalten, die es unendlich übertreffen? Ist es alsdann nicht ganz natürlich, wenn es sich in seinem Dünkel über sie hinaussetzt und aufhört sie sich zum Muster zu nehmen? Wer weiß nicht, daß es der Mittelmäßigkeit überhaupt eigen ist, sich etwas einbilden zu lassen, daß man nur um so viel mehr der Vollkommenheit sich nähert, je zweifelhafter man über die Möglichkeit wird, sie zu erreichen, und je mehr man seine allmähligen Fortschritte in der Ueberwindung von Schwierigkeiten mit den Fortschritten anderer vergleicht?

Der Beyfall, den man einem Kinde in Gesellschaften ertheilt, erstickt in ihm den Wetteifer, der das Weiterkommen beschleunigt. Ich habe daher immer bemerkt, daß gute Lehrmeister unwillig darüber werden, wenn man ihre Zöglinge mit Lob überhäuft, das im umgekehrten Verhältnisse zu ihrem Wissen und ihrem Alter steht. Ohne Zweifel lobt auch der Lehrer seinen Schüler, wenn dieser seine Sache gut macht; allein dies Lob ertheilt er nie unbedingt. Immer scheint es die gute Lehre mit einzuschließen: Morgen will ich Dir noch Kunstgriffe zeigen, die Du noch nicht weißt! — Die Gesellschaften können gegentheils nur im Allgemeinen und ohne Einschränkung Beyfall geben; dies verführt einen Lehrling, täuscht ihn über sich selbst und wirklich verdiente Aufmunterung wird ihm zum Verderben.

In den Künsten, wie in allen andern Dingen, lernt man etwas zu, oder man bleibt stehen oder man nimmt ab. Der Zögling, der jetzt ein verdientes Lob erhält, nur bleibt

was er ist, wird im mittlern Alter ein nichtsbedeutendes Wesen seyn; und es steht sehr zu fürchten, daß die Organen des Genies, die ermuntert wurden, ehe sie gehörigen Wuchs erhielten, im reiferen Alter völlig gelähmt seyn werden. Der Baum, der durch Kunst getrieben im Frühlinge hat Früchte tragen müssen, ruht schon im Sommer und bringt im Herbste nur noch spärliche zerstreute Spätlinge von Obst hervor. Die Rose ist nur in der Rosenzeit schön; zwingt man sie im Winter zu blühen, so wird sie uns höchstens eine schmerzliche Erinnerung an die schöne entschwundene Jahreszeit seyn und uns Täuschung werden, welche die ganze Natur Lügen straft und die uns das Grausigte des Winters nur noch stärker empfinden läßt. Eben so sollten allzufrühzeitige Talente, weit entfernt, uns zu froher Bewunderung zu stimmen, vielmehr unangenehme Gefühle in uns erwecken; denn zu dieser anscheinende Reife gelangte das Kind nur, indem man der Natur Gewalt anthat. Wenn nun auch der Mensch die Kraft gehabt hat, dagegen auszuhalten, was hat man endlich davon? Einen Halbmenschen, der sein Lebelang ein Halbmensch bleiben wird. Der Keim des schönsten Talents, bevor es Erfahrung erlangt und die Wirkung der Leidenschaft kennen gelernt hat, muß uns nur durch die Hoffnung etwas werth seyn, daß es sich glücklich entwickeln wird. Anders vermag es das Auge des Philosophen nicht zu betrachten, das da nichts Reelles findet, wo nur Schein vorhanden ist. U. s. w.

Wie grausam sind wir gegen junge Kinder, wenn wir ihnen das Studiren aufdringen und ihnen dadurch die Reize der Natur rauben, welche die Folgezeit ihnen nie wiedergeben wird. Die Dinge, die man mit Vergnügen lernt, sind

die

die einzigen, die unser ganzes Leben hindurch uns angenehm bleiben, so wie die natürlichen Talente die einzigen angenehmen, und die einzigen, die man mit Leichtigkeit erwirbt. Fürchtet demnach vor allen Dingen, daß nicht die getreue Gefährtin alles Außerordentlichen, die Eigenliebe, tausendmal trauriger für die eurigen werde, als mit allzuviel Wichtigkeit ihnen eingeimpfte Talente ihnen Nutzen bringen dürften; fürchtet, daß wenn ihr ihre Dürftigkeiten bewundert, ihr nicht den Keim eurer Eigenliebe in ihnen hervorlockt, die nur allzugewöhnlich das Unglück des menschlichen Geschlechts ausmacht. Die beste Erziehung hat mir jederzeit nur in der Regel zu bestehen geschienen: Flößt der Kindheit Liebe zur Wahrheit ein, und haltet, wenn sie älter wird, ihre Eigenliebe kurz!

Es machte mir viel Misbehagen, als ich vor wenigen Tagen ein junges Grenadierchen von sechs Jahren sahe, das man auf dem Boulevard umherführte. Das Männchen wirbelte auf seiner kleinen Trommel ganz vortreflich und war von einem Haufen Menschen umringt, die ihm Beyfall zuklatschten. Armer Kleiner! sagte ich bey mir selbst, Du wirst deinen Triumpf noch theuer bezahlen müssen! — Heut zu Tage, wo gewisse Kunstfertigkeiten etwas ziemlich Gemeines geworden sind, zieht weit eher das Kind, welches sich durch sein gefälliges bescheidenes Wesen auszeichnet, die Herzen an sich, als ein kleines schon von Hochmuth aufgeblasenes Wunder, das ein Recht zu besitzen glaubt, Aller Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, sobald es nur in einem Salon erscheint. Giebt es auch wohl etwas Lächerlicheres, als die Grimassen, die ein solcher Knabe gewöhnlicherweise

macht, ehe er seine kleinen Talente zeigt, mit denen zu paradiren er doch vor Lust schier stirbt?

Ich habe eine Dame gekannt, die die Musik liebte. Sie hatte ihr schön gestimmtes Pianoforte in einem an ihren Salon stoßenden Zimmer stehen, offen, mit zwey angezündeten Wachslichtern auf dem Pulpet; aber sie bat Niemand, wenn sie Besuch hatte, hinein zu gehen. Junge Frauenzimmer, die zu ihr kamen, unterließen es indeß nicht. Wollten aber einige aus der Gesellschaft ihnen nach, so pflegte die Wirthin darin Einrede zu thun, sagte indeß wohl zu jemand: „gehen Sie erst hin und fragen Mademoiselle, ob sie auch wohl will, daß man ihr zuhöre!" — Sagte dann die junge Person etwa: ach Gott! nein, ich fürchte mich, es ist mir unmöglich! — sogleich gieng das Gespräch wieder seinen Gang und nun ward ihr nicht mehr zugehört, wenn sie sich auch wirklich zum Spielen hinsetzte. Dies war das beste Mittel zu machen, daß solch eine Ziererey und Weigerey nicht zum zweytenmale vorfiel.

Wer hat, um Obengesagtes näher anzuwenden, mehr als ich, mehr als ein unglücklicher Vater das Recht, mit schmerzlicher Empfindung an die Mühe zu denken, die an drey liebenswerthe Kinder verwendet worden ist, welche alle drey eines eben so frühzeitigen als unerwarteten Todes starben? O wo ist für mich die Zeit, wo ihre ganze Beschäftigung nur in Scherz und Tändeln der Jugend bestand? Ich schwöre es, ja ich schwöre es bey meiner Ehre, kein Lehrmeister, kein Buch sollte mir mehr ihren Wetteifer reizen

oder sie zu einem ungeheuren Stillsitzen anhalten, die ein zu schwaches Geschöpf ausdörrt, den Naturtrieb tödtet und jedes Gift der Eigenliebe, den furchtbarsten Feind, gegen den wir zu kämpfen haben, einpflanzt.

Ich habe unter dem Artikel Mariage d'Antonio *), dieser fast ganz allein von einer meiner Töchter komponirten Operette schon erwähnt, wie viel ich mir von ihrem beinahe übernatürlichen Talente zur Musik versprochen hatte. Aber seyd mißtrauisch, unglückliche Mütter! auf Talente, die sich mit zu viel Leichtigkeit und Glanz in euren Kindern entwickeln; denn gerade die Fortschritte, die meine Tochter gemacht hat, sind ihr Tod gewesen. Mein Beyspiel diene euch zur Lehre. Ich hatte drey Kinder, drey Töchter die man bewunderte. Ich habe keine mehr; ich bin allein. Dies Unglück faßt man nur, wenn man's erfahren hat.

Ich will dir sagen, Leser, was ich gethan habe, und was ich gethan zu haben bereue. Glücklich sind diejenigen, die sich noch meine Erfahrungen zu Nutze machen können.

Arbeitsames Leben, Mäßigkeit der Eltern legen den Grund zu guter oder schlechter Leibesbeschaffenheit ihrer Kinder. Die Unordnungen, deren wir uns in der Jugend schuldig machen, berauben uns im voraus einer blühenden Nachkommenschaft. Ein entkräfteter Vater kann nur Schwächlingen Daseyn geben. Er liebe sie sehr, hänge sein

*) Im ersten Bande S. 381. u. folg.

Herz an sie, rufe den Himmel für sie an wie er wolle, schwächlich werden sie seyn und bleiben und unter seinen Augen verkommen. Die Erfahrung bestätigt dies hinlänglich; denn sieht man wohl oft, daß berühmte Namen, besonders solcher, die ihn sich durch den Fleiß des Studierzimmers erworben, auf die Kinder solcher Eltern fortgepflanzt werden? Nein! höchstens fällt der Name auf eine Seitenlinie. Der Vater hat der Natur Gewalt angethan, zur Vollkommenheit empor zu klimmen, zu der ihn sein Genius fortriß; seine Nachtwachen, seine Abmattungen haben die Quellen des Lebens in ihm aufgetrocknet. Er hat seine Nachkommenschaft im voraus schon getödtet, oder, bleibt ihm noch welche übrig, so ist sein Sohn oft nichts als ein Dummkopf, ein Unwissender; der schöne Name, den er trägt, steht dann in starkem Abstich mit seiner Person, die dadurch nur desto lächerlicher wird.

Seit dem Unglücke, was ich durch den Verlust meiner Töchter erlitten, die alle drey gegen das funfzehnte Jahr gestorben sind, habe ich hundertmal mich selbst wieder an einen Umstand erinnert, der dreyßig Jahre vorher mir meine grausame Nativität gleichsam stellte; eine schreckliche Weissagung zwar, aber auch eine tröstende, weil sie mir zeigte, daß die Natur unwandelbar in ihren Beschlüssen ist.

Indem ich einst in einem Kloster zu Rom spazierte, ward ich in einem Pavillon des Gartens einen Mönch vor einem Tische sitzend gewahr, der sich damit beschäftigte, Saamenkörner auseinander zu lesen. Er hatte einen ganzen Haufen vor sich; er betrachtete eins nach dem andern

durch

durch ein Vergrößerungsglas, schob dann die einen auf die rechte, und die andern auf die linke Seite hin. Seine ehrwürdige Gestalt, die sorgfältige Aufmerksamkeit, mit der er sein Werk trieb, reizten mich, mich ihm zu nähern. „Sie sind ein Fremder, sagte er zu mir, lieben Sie die Blumen?“

Sehr, aber ich bin kein Kenner.

„Das ist auch nicht nöthig; in Ihrem Alter giebt es nothwendigere Beschäftigungen. Blumen zu ziehen, gehört für jemand, der sein Lebenswerk schon vollendet hat; die Blumen erinnern ihn an seine Geburt, an seine Jugend und laben seine beinahe abgestumpften Sinne mit einem erfreuenden Genuß. Ach! wie ich meine Blumen lieb habe!“

Mein Vater, erwiederte ich, aber warum lesen Sie denn diese Saamenkörner aus und sondern sie von einander, wenn Sie sie angesehen haben? Sie scheinen mir ja alle einander vollkommen gleich zu seyn.

„Blicken Sie einmal, antwortete er zu mir, durch dies Mikroskop.“ — Er ließ mich hierauf an verschiedenen Körnern einen kleinen schwarzen Punkt bemerken; dies waren diejenigen, die er links hinschob, da er den andern rechts ihren Platz gab. . . . Sie glauben, sagte ich zu ihm, daß dieser beinahe unmerkliche Punkt . . .

„Ich will ihnen den Glauben davon in die Hand geben, wenn Sie wollen,“ antwortete er. Hierauf gieng er und holte einen mit Erde gefüllten Topf, stach sechs Löcher hinein, drey rechts und drey links, in der er die guten und die schlechten Samenkörner verbarg. „Behalten Sie nun wohl, sagte er zu mir, daß die guten zur Rechten liegen; wenn Sie wieder in unserm Garten spazieren gehn, so bemerken Sie die Stengel, wenn sie allmählig aufgehen

werden; den Topf sollen Sie immer an der Stelle finden, die ich Ihnen bezeichne.“ —

Wirklich gieng ich nun von Zeit zu Zeit wieder hin, und anfänglich glaubte ich, der gute Pater hätte sich geirrt, denn alle Körner schienen gleich gut aufzugehen. Noch eine Weile, so glaubte ich gar, man hätte die Töpfe versetzt; denn die drey Pflanzen zur Linken entwickelten sich noch üppiger, als die andern. Allein wie traurig, ja, wie wahrhaftig traurig ward ich kurz darauf, als ich meine drey armen kleinen Pflänzchen zur Linken in ihrem Frühlinge welk werden sah. Jeden Tag ließen sie ein Blättchen hängen, und endlich waren sie ganz ausgestorben und vertrocknet, indeß die andern, die nicht so jählings wuchsen, jeden Tag mit besserem Gedeihen aufschossen. Endlich hörte ich auf hinzugehen und die Töpfe zu besehen; ich erlebte ihre Blüthe nicht. Eine schmerzliche Empfindung entfernte mich aus dieser Allee jedesmal, wenn ich mich hineinbegeben wollte. „Sie werden wohl ohne mich leben!“ sagte ich zu mir, und seufzte jedesmal über meine armen kleinen verwelkten Blümchen. Ach! ich seufze noch, und werde mein ganzes Leben es thun.

Jenny, Lucile, Antoinette, so hießen meine drey liebenswürdigen Töchter. Die älteste hatte die Gestalt einer Madonna; ihre Sanftheit, ihre Offenheit zeichnete sie vor ihren jüngern Schwestern aus. Oft sagte ich zu meinen Freunden: Das wird der Stab meines Alters seyn! Die da wird, eine zweite Antigone, ihren Vater in die Sonne führen und sein Alter beleben. Wie sie jedermann durch kleine

Auf=

Aufmerksamkeiten zuvorkam! Allein, diese zarte Achtsamkeit für Andere zeigte nur zu sehr an, daß sie selber Vieler bedürfte, ihrer eigenen Schwäche Stütze zu seyn. Man hätte sie in einer sanften Unabhängigkeit und Unthätigkeit vegetiren lassen müssen; alles bey ihr deutete darauf hin, wie sehr eine solche Stille für ihre Bildung nothwendig war. Sie zeigte Antipathie gegen jede Art von Anstrengung. Ich erinnere mich, daß als man sie buchstabiren lehrte, ihre schönen Züge sichtbar sich verstörten. „Aber, sagte man, wo giebt es Kinder, die nicht ein wenig durch Zwang sich anzustrengen angehalten werden wollen?" — Eitel Unwahrheit, Geschwätz der Gouvernantinnen! Nein, die Kindheit ist die Zeit der Thätigkeit; aber der Thätigkeit des Leibes, nicht der Seele. Spielen, springen, ein wenig toben, ist alles was für das Kind angenehm ist. Wenn das Kind nicht geschäftig sich regt, so ist es krank; dann bringe man es in die freye Luft, aufs Land, setze es im Schatten nieder. Wenn es des Sonnenscheines bedarf, so wird es ihn schon selber suchen und sollte es sich auch noch so mühsam hineinschleppen. Pflückt es, wenn ihr es so behandelt habt, nicht vor Verlauf eines Monaths sich Blumen und liest mit Herzenslust Kiesel auf, so glaubt nur, daß sein Leben Gefahr laufe. Ist es erst zu gehörigen Kräften gekommen, und die Natur in ihm nicht mehr mit sich selbst im Streit, dann wird es nicht mehr eine Anstrengung scheuen, die vorher ihm schädlich gewesen wäre. Sieht es dann tanzen, oder hört es singen, so wird es euch schon um einen Tanz- oder Musikmeister bitten. Kurz, zeigt ihm das Gute, was ihr wollt, daß es übe, und verbergt ihm

das

das Böse, mit dem es unbekannt bleiben soll; darin besteht die ganze Wissenschaft.

O unglückliche Erfahrung! überflüssige Reue! Nichts geschah von alle dem, was hätte geschehen sollen. Man sagte meiner Tochter: alle hübsche Mädchen wären gewöhnlich unwissend, und sie würde doch nicht die Zahl derselben vermehren wollen? und da gaben wir ihr denn Lehrer, die ihren Neigungen Gewalt anthaten, die sie — tödteten, um vielleicht — — ihrer Pflicht ein recht volles Genüge zu leisten.

„Warum aber unterrichtetest du sie nicht allein, wird man zu mir sagen, du, der du so gut von Erziehung zu sprechen weißt?“ — Ihr habt Recht, denn was ich meinen Kindern gezeigt, das haben sie ohne Mühe gelernt. Allein kann man, wenn man kein angeerbtes Vermögen besitzt, das an den Nagel hängen, was uns unsern Unterhalt verschafft?

Jean Jacques schreibt nicht Noten ab, um zu leben, wenn er seinen Emil erzieht, den er wohlbedächtlich einen wohlhabenden jungen Menschen zu seyn annimmt; die Erziehung desselben ist seine einzige Beschäftigung. Als ich in dem Bezirke der Künste erschien, gestand man mir einige Talente zu; man munterte mich auf, man entflammte mich mit der Begierde nach Ruhm. Ach! bloßes Brod und meine Kinder gesund, das wäre mir besser gewesen; ich weiß es, ich fühle es. Aber ihr, die ihr euch noch meinen Irthum

Irthum zu Nutze machen könnt, würde ich, wenn ich mir nichts vorzuwerfen hätte, euch mein Leid vorklagen?

Im funfzehnten Jahre wußte meine älteste Tochter nur noch unvollkommen alles, was man ihr mit Mühe beygebracht hatte; Lesen, Schreiben, Geographie, Klavier, Solfeggiren, italienisch; allein sie sang mit Engelaccenten, und Geschmack im Singen war gerade das Einzige, was sie nicht gelehrt worden war. Sie hörte mir oft zu, wenn ich komponirte. Die Töne des Komponisten sind wahr, kraftvoll, wenn seine Komposition gut ist. Er ist genöthigt, zwanzigmal die melodievolleren Kommata seines Stücks zu wiederholen, um sie in ihr günstiges Licht zu stellen. Solche Gesangproben des Meisters sind für den, der zuhört, der beste Unterricht zum Singenlernen. Ist aber, was ich hier sage, nicht ein gewisser Beweis, daß ein zärtliches Kind nicht gezwungen werden muß, und daß es mehr Fortschritte macht, wenn es selbst das, was ihm angenehm ist, erfaßt?

Als Jenny sechzehn Jahre alt war, hatte die Natur noch nicht Kraft genug gehabt sich zu entwickeln. Die Stärke, welche sie an ihrem Lernen abgenutzt gehabt hatte, wäre damals erforderlich gewesen, die Veränderung in ihrem Körper zu bewirken, wozu der Zeitpunkt herannahete. Im sechzehnten Jahre gieng sie sanft wie ein Licht aus, in dem Augenblicke, wo sie glaubte, daß gerade ihre Schwäche ihre baldige Genesung anzeigte. An ihrem Todestage selbst bat sie mich, an Mademoiselle Pancoucke zu schreiben: sie könnte heute nicht auf ihren Ball kommen, sie würde aber

nicht

nicht verfehlen, bey dem nächsten, der in ihrem Hause gegeben würde, sich einzufinden. Ich brachte ihr eine goldene Uhr, die mir eben geschickt worden war. Dies hätte ich nicht unter ähnlichen Umständen gegen ihre jüngere Schwester thun müssen, von der ich bald reden werde; die hätte sicher zu mir gesagt: „Du kündigst mir also meine letzte Stunde an!“ Allein Jenny's sanfte Einfalt ließ mich so eine Wirkung davon auf sie nicht befürchten. Sie sagte zu mir: sie würde sie mit vielem Vergnügen tragen, um dabey sich immer meiner zu erinnern. Sie entschlief auf ewig, während ich sie auf meinen Knien hielt, noch im Tode so schön, als da sie lebte. Ich drückte sie noch einmal an mein Herz, eine Viertelstunde lang, wie ein Verzweifelnder; allein das Geschrey ihrer Schwestern, die ihr bald nachfolgen sollten, rissen mich endlich von dieser theuren Bürde los.

Grausames Schicksal, unbarmherzige Natur, die du das nicht einmal verzeihest, was Menschen in thörigtem Wahne lobpreisen! Jedes Werk, das ich hervorgebracht, habe ich mit meinen Thränen befeuchtet. Ich wollte Ruhm, ich wollte armen Eltern, einer mir theuren Mutter Unterhalt verschaffen. Unerbittliche Natur! du gewährtest mir, es ist wahr, was ich mit so viel Mühe erstrebte; allein gerächt hast du dich dafür an meinen Kindern! Bald werde ich nicht mehr den süßen Vaternamen hören.

Unterdeß blieb meiner zweyten und meiner dritten Tochter noch eine ungestörte Gesundheit. Lucile, die zweyte, Verfasserin der Musik zur Mariage d'Antonio, war mit

eben

eben so viel Kraft und Thätigkeit begabt, als meine älteste deren wenig besaß: sie verhindern wollen thätig zu seyn, hätte sie tödten geheißen. Ihr Kopf war immer mit etwas beschäftigt, und ihre Gesichtszüge waren stets in Bewegung. Beschuldigte man sie einmal fälschlich eines Fehlers, so erschien die Rebellion auf ihrem Gesichte; aber hielt man, wenn sie wirklich gefehlt hatte, ihr die Wahrheit in einfachen und kurzen Ausdrücken vor, so war auch ihre Antwort die mit Thränen begleitete Unterwerfung selbst. Ihr stets aufs äußerste gespannter Charakter (in allem dem Meinigen gleich) erbitterte sich gegen die Ungerechtigkeit, die ihr ein Gräuel war; immer aber mäßigte die Wahrheit, die im Grunde ihres Hetzens war, ihren leicht erzürnbaren Charakter.

Ich war in allen Lagen ihres Lebens ihre gewöhnliche Zuflucht. Wenn sie zu mir kam, las ich in ihrer innersten Seele. Ich brauchte ihr nur in zwey Worten zu sagen: du bist mißmüthig, weil du Recht dazu hast; du weinst, weil du was bereuest.

Eben so war sie, wenn sie komponirte. Sie kniff mit Zorn die Saiten ihrer Harfe; sie konnte höchst ungeduldig werden, wenn sie nichts zu finden im Stande war, und dann rief ich ihr wohl von ferne zu: desto besser! es ist ein Beweis, daß du nichts Mittelmäßiges machen willst. — Wenn sie gefunden hatte, was sie suchte (und was man bisweilen so lange sucht), so kam sie zu mir gelaufen: „da, sagte sie, ich habs fertig, das verteufelte Stück!“ — Alles ist verteufelt in den Künsten, pflegte ich ihr dann zu

sagen,

sagen, wenn man die Wahrheit fühlt und sie ausdrücken will. Die leichteste Melodie ist eben so schwer zu erfinden, als das größte Gesangstück. — Sie zitterte, während ich das untersuchte, was sie eben gemacht hatte. Dann hütete ich mich wohl, ihr sogleich zu sagen, daß wesentliche Fehler darin wären. Man muß das geheiligte Feuer nicht auslöschen. Den Tag drauf indeß sagte ich dann wohl zu ihr: ich habe an dein Stück von gestern gedacht; es müßte doch wohl dies oder das noch daran verändert oder hinzugefügt werden; was meinst du wohl? Wir wollens einmal auf dem Piano versuchen. — „Ja, antwortete sie, Du hast Recht. O wie Du glücklich bist! Du findest auch gleich den Augenblick, wie es seyn soll. — Es ist wahr, sagte ich, aber ich suche auch schon dreyßig Jahre lang darnach.

Ich führe hier zum Beyspiele davon nur die kleine Bravourarie aus der Mariage d'Antonio an, mit der Pergolesi selbst nicht mißvergnügt seyn würde. In dieser Arie herrscht weiter nichts, als die nothwendige Ueppigkeit und die ganz der Dörferin, die das Lied singt, angemessen ist. Es entstand auf eine sehr eigenthümliche Weise. Seit verschiedenen Tagen arbeitete meine Tochter nichts, und da sagte einmal ihre Mutter zu ihr: Wenn du aber nicht an das Stück dich machen willst, so solltest du das Drama dem Verfasser wieder zurückschicken. — Alsbald kam sie zu mir gelaufen. „Mama schmält auf mich; sie glaubt, daß man immer bey Laune ist, zu komponiren." — Mama hat Unrecht, antwortete ich ihr; aber um zu wissen, ob du bey Laune bist, müßtest du doch wenigstens einen Versuch dazu wagen. — „Ja; ich denke schon an die und die

Scene

Scene seit mehreren Tagen.“ — Wenn das ist, so wirst du sie gut machen, und das gleich! Sie verließ mich, und in weniger als einer Stunde machte sie die Arie so, wie sie gestochen ist. Einer meiner Freunde, der in einem Winkel ihres Zimmers saß und dabey Acht auf sie gegeben hatte, sagte zu mir nachher: Sie sang, sie kniff ihre Harfe mit einer unglaublichen Energie; sie sah mich nicht, oder that nicht als ob sie mich sähe, und ich weinte dabey fast vor Freude und Verwunderung, so ein junges Kind von so schönem Eifer und solch einem edlen Kunst = Enthusiasmus glühen zu sehen.

Kann man wohl eine achtungswürdigere Seele, einen schätzenswertheren Charakter als diesen sich denken? Läßt sich mehr Offenheit, Einfalt und Kraft beysammen vereint finden? Man brauchte bey ihr weder Nachgiebigkeit noch Strenge zu üben, nur mußte man gerecht seyn. Liebe zum Putze, dieser sonst bey ihrem Geschlechte so natürliche Geschmack, war bey ihr nicht herrschend. Hätte eine Fee mit einem Zauberschlage sie in Staat setzen können, so würde sie das recht hübsch gefunden haben; allein ich glaubte immer zu bemerken, daß die Zeit, die bey der Toilette verlohren gehen muß, wenn ein Frauenzimmer sich sorgfältig anziehen will, ihr den Putz gleichgültig machte. Sie suchte ihr höchstes Glück in der Lektüre, besonders von Poesien und in Beschäftigungen mit der Musik, die sie leidenschaftlich liebte.

Meine Freunde, da sie sahen, wie weit sie für ihr Alter war, lagen uns an, wir möchten nicht lange damit säumen,

sie zu verheirathen. Die älteste würde nicht gestorben seyn, sagten sie, wenn man sie aus einer Art von dumpfmachendem Hinschmachten hätte herausreißen können, in das sie versenkt war. Ich glaubte daher Lucilen glücklich zu machen, wenn ich ihr einen jungen Mann zum Gatten gäbe, dessen Talente und Erziehung meinen Wünschen entsprachen. Ob er gleich nichts weiter als ein vorzüglicher Liebhaber war, so sah ich in ihm doch einen Musikkünstler, dessen sämmtliche Empfindungen ich durch die Hochachtung, die er mir bezeigte und nach dem Werthe, den er darauf zu legen schien, mir zuzugehören, würde leiten können. Ich irrte mich. Weder die Person meiner Tochter, noch ich selbst, war das Ziel seiner Bewerbungen gewesen. Er war knechtisch erzogen worden, und rettete sich nur unter die Fesseln der Ehe, um der Herrschaft seines Vaters zu entkommen. Seiner Meinung nach war es etwas ganz natürliches, seiner Frau eben so zu begegnen, wie einem selber begegnet worden sey. Er zerriß das Herz, in welchem er hätte herrschen können, und zwey Jahre voll Gram stürzten meine Lucile ins Grab.

Man stelle sich vor, wie nach so empfindlichem doppelten Verlust das Leben unserer dritten Tochter uns theuer ward! Da uns weiter nichts, als dieses einzige liebe Kind mehr übrig war, so zitterten wir beide, meine Frau und ich, bey der leichtesten Unpäßlichkeit, die unserer Antoinette zustieß. Oftmals lächelte sie über unsere ins Kleine gehenden Besorgnisse, und machte ausdrücklich irgend einen Kindesstreich, einen Fehltritt oder dergleichen, um uns zu nöthigen, unserer übermäßigen Zärtlichkeit Grenzen zu setzen.

setzen. Sie verbarg uns viel von dem hohen Schmerz, den sie über den Verlust ihrer Schwester empfunden hatte. „Ach! sagte sie tröstend, nach einer so übel gepaarten Verbindung konntet Ihr ja doch auf nichts, als tödlichen Kummer rechnen, der jeden Tag die Schwester aufs neue getroffen hätte, und dem sie doch früh oder spät untergelegen wäre; tröstet Euch also, wo möglich, mit dem Gedanken, daß der Tod dem langwierigen Elend, das ihre Heirath bewirkte, ein Ende gemacht hat.“

Ich fühlte die Richtigkeit dieses traurigen Trostgrundes, und mein Herz antwortete ihr ganz leise: Wenn Du nur uns leben bleibst, Du! Wenn Du uns nur nicht auch verlässest, so werden deine Mutter und ich immer noch einiger guten Tage genießen können! —

So bestrebte ich mich, den Verlust meines geliebten Kindes zu ertragen, desjenigen, welches in meiner Kunst gezeigt hatte, daß auch ihr Geschlecht mit dem eigenthümlichen Genius begabt seyn kann, den man ihm bisher noch abspricht. Unterdeß bat ich unsere Antoinette, sie möchte sich mit keiner Wissenschaft beschäftigen, die ihr Anstrengung verursachen könnte. Ich beschwor meine Frau, ihr allen ihren Willen ungehindert zu lassen. Sie hatte ja auch keinen andern, als der immer so rein und so vernünftig war. Fand sie sich mit jungen Mädchen ihres Alters zusammen, so herrschte (aber nie geschah dies gegen Personen, älter als sie) eine leise sanfte Neckerey vom besten Tone in ihrer Rede. Man konnte nicht mehr Gefühl des Schicklichen, nicht mehr Anstand, keine reizendere Fröhlichkeit ohne Al-

bernheit, nicht mehr Sicherheit des Benehmens haben, als dieses holde Geschöpf besaß. Schön wie Aurora, jetzt die einzige Tochter ihres Vaters, dessen Glücksumstände nicht ganz mittelmäßig waren, fehlte es ihr nicht an Bewerbern und Leuten, die ihr zu gefallen suchten; allein das schreckliche Beyspiel ihrer Schwester machte, daß sie nicht verlangte zu heirathen. Wenn unsere Freunde davon gegen sie erwähnten, so wieß sie auf Lucilens Porträt hin, und ohne ein Wort weiter hinzuzusetzen, nöthigte sie sie, die Unterhaltung abzubrechen.

Einige Monathe weiter hin und kurz bey Frühlingseintritt bezeugte Antoinette gegen uns Lust, noch einmal eine Reise nach Lyon zu thun, wo wir das vorige Jahr gewesen waren. *) Ich fand diese Reise sehr räthlich; wir bedurften

*) Auf dieser Rückreise nach Paris, nach dieser ersten Reise wars, wo ein schrecklicher Zufall, von dem damals auch in den Zeitungen stand, auf ein Haar meine Tochter und mich im Wasser hätte ertrinken lassen.

Alle Postfuhrwerke wurden damals, wie in jedem Dorfe angehalten. Die Verdächtigen, die aus allen großen Städten flohen, machten das Volk unruhig und forderten es zur Wachsamkeit auf. Man rieth uns, wir möchten, um uns weniger Unannehmlichkeiten auszusetzen, mit der Diligence gehen. Den Abend vor unserer Abreise schliefen wir in dem Wirthshause von St. Jacques, auf dem Quai der Saone. Gegen Eins nach Mitternacht weckte man uns zur Abreise. Die Saone war so angeschwollen, daß man zweifelte, ob die Diligence an der gewöhnlichen Stelle durch die Fuhrt werde gehen können. Als wir am Ufer des Flusses ankamen, glaubte

ten sämmtlich der Zerstreuung, und also kehrten wir nach Lyon zurück, wo ich während dieses Sommers die Musik zu Wilhelm Tell machte. Schon von früh Morgens an arbeitete ich in dem Zimmer meiner Tochter. Eines Tages sagte sie zu mir: „Deine Musik hat doch immer den Duft des Gedichts; diese wird nach Thymian riechen.“

Gegen den Herbst zu bemerkten wir, meine Frau und ich, daß unser Kind seine natürliche Fröhlichkeit verlohr und keinen Appetit mehr hatte. Ohne daß wir einander unser Schrecken mittheilen wollten, beobachteten wir sie ohne Un=

 terlaß.

glaubte meine Tochter, die noch die Augen voll Schlaf hatte, auf gelben Sand zu treten, und siehe, sie lag im Wasser! Unterdessen da ihre Kleider und ein sehr weiter Muff sie noch oben erhielten, sah ich sie schwimmend, und im Begriff, unter einem Boot zu verschwinden. Ich that einen Satz und sprang so weit in den Fluß als möglich, und fand, daß ich auf einen festen Grund gefußt, obgleich bis an den Oberleib im Wasser stand. So erfaßte ich meine Tochter mit ausgestreckten Armen, und rief ihrer Mutter zu: ich habe sie! Kaum hatte ich mit meiner theuren Last das Land erreicht, so schlug der Führer der Diligence mich auf die Schulter und sagte zu mir: „Das laß ich mir einen Mann seyn!“ — Es ist ein Vater, antwortete ich ihm. Sagt mir aber doch, bin ich einige Gefahr gelaufen? — „Könnt Ihr schwimmen?“ — Nein gar nicht. — „Nun, so hat der bloße Zufall Euch auf die Steine der Vorsätze springen lassen, die die Chaussee begrenzt; einige Zollbreit von da ab, hattet Ihr auf 30 Fuß Wasser und Ihr waret ohne Rettung verlohren, besonders um die jetzige Stunde, Ihr sammt eurem allerliebsten Mädchen da! —“

terlaß. Endlich nahm ich meine Frau bey Seite: Du siehst deine Tochter, sagte ich zu ihr — — Auf dies einzige Wort ergriff sie eine Eiskälte; ihre Thränen erwarteten nur die meinigen; wir vergossen einen Strom davon und hielten uns fest umarmt, ohne uns weiter das Schreckliche unsers Schicksals erklären zu können. Den Tag darauf schickten wir uns sogleich zu unserer Abreise an. „Wir gehen also wieder nach Paris zurück?" sagte meine Tochter zu mir. — Ja, antwortete ich; es gefällt dir ja doch nicht mehr hier. — „Nun ja, versetzte sie, laßt uns wieder nach Paris zurückgehen; ich werde dort zu vielen Leuten kommen, die ich lieb habe." — Diese Worte machten mich zittern; ich glaubte, und glaube noch, daß sie darunter ihre Schwestern meinte.

Von diesem Augenblick an bis zum letzten Othemzuge ihres Lebens war dies geliebte Kind mit nichts beschäftiget, als den Gedanken ihres Verlustes von uns zu entfernen; und es war sehr sichtbar, daß sie selbst sich nicht Muth einzusprechen suchte. Denn nur damals fieng sie erst an, uns über ihre Zukunft, über einstiges Heirathen, und von Kindern uns zu unterhalten, die sie bekommen und die uns, sagte sie, eben so sehr als sie selbst, lieben würden; und ich bemerkte dann wohl, daß sie so etwas nur sagte, wenn sie sah, daß wir traurig waren, was wir nicht immer Stärke genug hatten, vor ihr zu verbergen.

Als wir nach einer sehr schnellen Fahrt in Paris angelangt waren, bezeigte sie (immer uns zu beruhigen) einmal Lust nach einem zierlichen Anzuge, um auf den Ball zu gehen.

gehen. „Aber, sagte sie zu mir, ich möchte ihn gerne selbst nach meinem Geschmacke einrichten.“ — Gut, erwiederte ich ihr, und gab ihr das Geld was sie verlangte. Den Tag noch, wo ich sie schön wie einen Engel zum Tanze hingehen sah, sagte einer meiner Freunde, Rouget de Lille, der eben bey mir war, zu mir: „Wie glücklich sind Sie doch, der Vater dieses schönen Kindes zu seyn!“ — Ja, antwortete ich ihm leise, sie ist schön und noch liebenswürdiger, als schön. Jetzt geht sie zum Ball, in wenigen Wochen wird sie im Grabe seyn! — „Wie können Sie so etwas Schreckliches denken!“ erwiederte er. — Ich habe, sagte ich, ihre beyden Schwestern gesehen, und mein Unglück ist nur allzugewiß. Alle Hülfe der Kunst konnte sie nicht retten. Nach einigen Tagen trat ein Fieber ein. Sie fiel in ein Phantasiren, das eben so hold als furchtbar war, und indem sie Tag und Nacht fortträumte, glaubte sie sich auf dem Ball, auf den Promenaden, im Schauspielhause mit ihren Schwestern. Sie sprach mit ihnen über das, was sie darin empfunden, und wie war jedes ihrer Gefühle so mit Anstand und im besten Tone ausgedrückt! Sie genoß noch einige Stunden Heiterkeit des Geistes, ehe sie starb. In einer solchen ergreift sie meine Hand, die Hand ihrer Mutter, und mit einem sanften Lächeln sagte sie noch die Worte: „Ich sehe wohl, daß ich mich darin finden muß. Ich fürchte den Tod nicht; aber was wird aus Euch Beyden werden?“ Sie hatte sich im Bette aufgerichtet, indem sie so diese letzten Worte zu uns sagte. Sie sank wieder hin, schloß ihre schönen Augen und — war bey ihren Schwestern.

Ich will hier nicht das Grausenvolle meiner Lage noch der meiner Frau schildern. Glücklich, tausendmal der Unglückliche, der weinen kann! Ich, ich konnte lange Zeit keine Thräne vergießen. Eine dumpfe Verzweiflung, eine in sich gekrampfte Wuth trocknete sie in meinen Augen aus. Aus Mitleid für mich hatte meine Frau die Kraft, die Lebensbürde zu ertragen, und zwang mich, ihr nachzuahmen. Nichts gleicht dem Muthe einer Frau, die ihren Mann in ihren Kindern liebt; alsdann hat jeder der Gatten mehr als nur einfache Stärke. Wenn der grausame Tod der Mutter einen Theil ihrer Selbst raubt, so ist die Liebe, die sie für jene Sprößlinge trug, nicht mit ins Grab versenkt; ist, so zu sagen, wie eine Leibrente von Liebe immer zu Gunsten des überlebenden Theils.

Nachdem wir der Natur einen langen Zoll erlegt, nach einer eben so dauernden als aufrichtigen Trauer, erinnerte die Mutter meiner Kinder sich, daß, als sie bey ihrem Vater sich aufhielt, die Mahlerey ihr Jugendtalent gewesen. Die Portraite unserer drey Töchter waren ihre stete Beschäftigung; und als zu einem gewissen Zeitpunkt der Revolution meine Besoldung eingezogen wurde, mahlte sie für das Publikum, welches immer mehr und mehr ihren Bemühungen Beyfall gab.

Jetzt, allzuglückliche Väter und Mütter, hört mich und wißt mir die Anstrengungen Dank, die ichs mich euch zur Liebe habe kosten lassen; denn von dem ersten Buchsta-
ben dieses Kapitels an verdunkelten oft Thränen meine Augen. Drey Jahre finds her, seit ich aufgehört habe, Vater zu seyn. Meine davon noch allzutief verwundete

Seele hat noch nicht einen Punkt erreicht, der fern genug von der Begebenheit wäre, daß mir nichts als nur ein schmerzliches Zärtlichkeitsgefühl der vergangenen Liebe übrig bliebe. Zwanzigmal habe ich die Feder hingeworfen, indem ich obige Blätter schrieb. Allein, sey's väterliche Schwäche oder der unwiderstehliche Wunsch, daß ihr, o meine Freunde! eine Thräne auf das Grab meiner drey reizenden Blumen, dem Tode geweiht, wie die des guten italienischen Mönchs, vergießen möget; sey es Begierde, euch nützlich durch mein Beyspiel zu seyn, oder aber Furcht, daß Andern mein Schicksal auch zu Theil werde; kurz, was es auch sey, das mich drängt, mich als einen unglücklichen Vater Euch darzustellen: ich habe nicht umhin gekonnt, dies Schmerzensgemählde schon jetzt zu entwerfen, das ich erst nach Jahren hätte unternehmen sollen.

Ueberglückliche Väter, genießt das Glück ganz, euch in euern Kindern wieder aufleben zu sehen! Möchtet ihr nie die Trauer, sie verlohren zu haben, erfahren! Ohne Kinder ist das Leben öde und leer. Keinen Trost, keine wahre Freude giebts mehr, weil unsere Hoffnung sich dann auf keinen Punkt der Hülfe mehr lehnen kann, um dessentwillen wir gern in die Zukunft sehen mögen. Wir wissen es alle, die Hoffnung ist es, die uns aufrecht erhält, und den Reiz des gegenwärtigen Glückes ausmacht. Jede Hoffnung ist aber zerstört, wenn man nicht mehr den süßen Vaternamen nennen hört. Wacht also über eure Kinder mehr, als ich es gethan. Glaubt nicht, ausgezeichnete Talente würden ihr Glück ausmachen;

sie flößen ihnen vielmehr die Eigenliebe ein, die das Glück zerstört. Die Natur will, daß jedes Alter seine Freuden habe. Die der Kindheit sind ein sanfter Müssiggang, mit Scherz und Spielen der Unschuld ausgeschmückt; die des heranwachsenden Alters sind freywilliger Erwerb von Erkenntnissen, die man zu erlangen selber wünscht. Die Freuden des reifern und des späten Alters sind die, welche ich niemals wieder schmecken werde, weil ich meine Kinder verlohren! Giebt es wohl der Beyspiele einer solchen Verkettung von Unfällen, wie ich erfahren, viele? In welches Wehklagen würde nicht der erhabene Young ausgeströmt seyn, wären seine Leiden mit den meinigen zu vergleichen gewesen! Denn ich fordere das Herz eines jeden Vaters auf, ob es die Glückseligkeit des Vaterseyns und die Schreckniße der Kinderlosigkeit tiefer fühlen kann, als ich.

O unerbittliche und furchtbare Natur! ich höre deine Stimme. „Du willst, sagst du zu mir, unter deinen Nebenmenschen ausgezeichnet seyn? Durch Anstrengungen, die ich verdamme, willst du über die Grenzen einer heilsamen Unwissenheit klimmen? Wohl, es sey, eile deinem Hirngespinst von Unsterblichkeit entgegen; allein erfahre die Unwandelbarkeit meiner Beschlüsse! Diese wollen, daß ein erkünsteltes Gut durch den Verlust des wahren Glückes erkauft werde. Lebe demnach einige Tage im Gedächtnisse der Menschen; aber sey dafür in deiner Nachkommenschaft todt!“

Ver-

Verzeichniß

der

sämmtlichen dramatischen Werke Gretry's *)

(nach der Zeitfolge).

1. Le Vendemmiatrice, in Rom aufgeführt 1765. Text von Labbate.
2. Isabelle et Gertrude, 1 Akt, in Genf 1767. v. Favart.
3. Le Huron, 2 Akte in Versen, in Paris 1769. v. Marmontel.
4. Lucile, 1 A. in Versen. v. Marmontel.

5. Le

*) Der Herausgeber setzt nicht ohne Grund voraus, daß dies Verzeichniß vielen angenehm seyn werde. Die ersten 34 Werke sind in Kupfer gestochen; und über 22 derselben hat er im ersten Bande analytische Bemerkungen gemacht, deren Mittheilung für das deutsche Publikum von keinem Nutzen seyn konnte. Mehreres davon ist indeß in diesem Werke ausgehoben worden.

5. Le Tableau parlant, 1 A. in Versen. v. Anseaume.

6. Sylvain, 1 A. in V. v. Marmontel.

7. Les deux Avares, 2 A. v. Falbaire.

8. L'amitié à l'épreuve, 3 A. in Versen. v. Favart.

9. Zémire et Azor, 4 A. v. Marmontel.

10. L'ami de la maison, 3 A. in V. v. Marmontel.

11. Le Magnifique, 3 A. v. Sedaine.

12. La Rosière de Salenci, Pastoralstück in 3 A. in Versen, von Pezai.

13. La fausse Magie, 2 A. in V. v. Marmontel.

14. Céphale et Procris, Trauerspiel in 3 A. in V. v. Marmontel.

15. Les mariages Samnites, 3 A. in V. v. du Rozoy.

16. Matroco, burleskes Drama in 4 A. in V. v. Laujeon.

17. Le jugement de Midas, 3 A. von d'Hell.

18. L'amant jaloux, 3 A. Derselbe.

19. Les événemens imprévus, 3 A. Derselbe.

20. Aucassin et Nicolette, 3 A. Sedaine.

21. Andromaque, Tragödie in 3 A. in V. Pitra.

22. Colinette à la cour, 3 A. in V. de S — —.

23. L'embarras des richesses, 3 A. in V. Derselbe.

24. La Caravane, 3 A. in V. v. Morel.

25. L'épreuve villageoise, 2 A. in V. v. Desforges.

26. Ri-

26. Richard Coeur-de-Lion, 3 A. Sedaine.

27. Panurge, 3 A. in V. von Morel.

28. Le Mariage d'Antonio, von seiner Tochter Lucile komponirt, und von ihm verbessert.

29. Le Comte d'Albert et la Suite, 3 A. v. Sedaine.

30. Le Rival confident, 2 A. v. Forgeot.

31. Les méprises par ressemblance, 3 A. Patra.

32. Raoul barbe-bleue, 3 A. Sedaine. (1789.)

33. Pierre le Grand, 3 A. Bouilly. (1790.)

34. Guillaume Tell, 3 A. Sedaine. (1791.)

35. Le Prisonnier anglois ou Clarice et Belton, 3. A. v. Desfontaine.

36. Amphitryon, 3 A. v. Sedaine.

37. Aspasie, 3 A. v. Morel.

38. Dénis le Tyran, maître d'école à Corinthe, 1 A. Maréchal. (1794.)

39. La Rosière républicaine, 1 A. Maréchal. (1794.)

40. Barra, 1 A. v. Levrier.

41. Callias, 1 A. v. Hoffmann.

42. Diogène et Alexandre, (nicht gegeben.) v. Maréchal.

43. E'lectre, Tragödie in 3 A. (nicht gegeben.) v. Thilorier.

44. Lisbeth, 3 A. v. Favières.

45. Anacréon, 3 A. v. Guy.

46. Louis

46. Louis et Toinette, von ſeiner Tochter Lucile, von ihm vollendet.

47. Les trois âges de la Musique, Prolog v. St. Alfonse.

48. La jeune Thalie, Prolog. Sedaine.

49. Momus sur la Terre, Prolog. v. Vatelet.

50. Les filles imprévues, zum Schluß des Theaters der Coméd. ital. von Anséaume.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

1/4881.

Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Grétry, André-Ernest-Modeste,

Gretry's Versuche über die Musik

Leipzig 1800
B.Sandb. 311
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10271106-5
VD18 11395095